ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

8

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО»

ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

В 9 ТОМАХ

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
МОСКВА

ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

ТОМ 8

ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР В ПЕРИОД ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ И ДО КОНЦА 1950-х ГОДОВ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

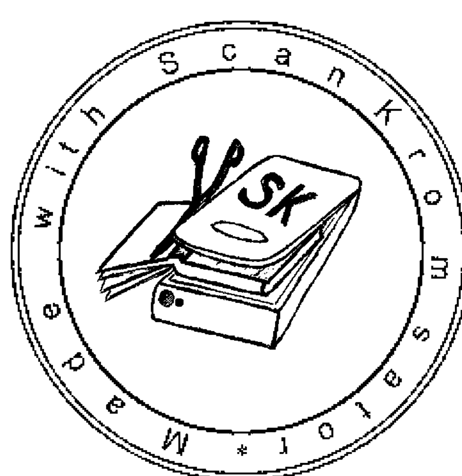
Б. В. ВЕЙМАРНА и Л. С. ЗИНГЕРА

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

1977

HISTORY OF THE ART OF THE PEOPLES OF THE USSR

VOL. 8



Именной указатель составлен Г. Г. Серовой

Иллюстрации подобраны и аннотированы
А. В. Дехтеревой и А. И. Воейковым

$\frac{80102\text{-}139}{024(01)\text{-}77}$ подп. изд.

ВВЕДЕНИЕ

Около четырех десятилетий прошло с тех пор, как фашистские полчища вероломно вторглись в пределы Советского Союза, и более тридцати лет с того памятного дня, когда наша Родина озарилась салютом Победы. И сейчас мы можем по достоинству оценить величие героического подвига советских народов, не только мужественно отстоявших в невиданно жестокой борьбе с врагом завоевания социализма, но и внесших заметный вклад в социалистическую культуру, поднявших ее на новую ступень. Едва ли в какую-нибудь из прошлых эпох известное изречение: «Когда гремят пушки, молчат музы» столь решительно опровергалось, как в годы Великой Отечественной войны. Правда, муза тех лет необычна. Рожденная в дни тягчайших испытаний, она была вскормлена потом и кровью народа, познавшего горечь небывалых в истории человечества бедствий и утрат. Все эти испытания в полной мере выпали и на долю искусства.

Оказавшиеся в оккупации художники испытали тяготы репрессий, их заточали в тюрьмы и концлагеря, насильственно увозили за границу.

Велики были потери, понесенные советскими художниками и на фронтах войны, в осажденном Ленинграде и других городах-героях. Многие художники, сражаясь в армии или партизанских отрядах с оружием в руках, пали смертью храбрых.

Однако невзгоды и утраты военного времени не приостановили развития жизни советских народов. Не задержали они и поступательного в целом движения искусства. Фашисты уничтожали национальные художественные ценности, но врагу противостоял советский патриотизм, интернационалистский по природе и духу. Годы войны проверили идейную зрелость художников, явились суровой школой, расширившей их кругозор, углубившей их представления о нашей действительности, о красоте духовного облика советских людей.

Искусство периода Великой Отечественной войны — не изолированный отрезок в истории советской художественной культуры. Своими достижениями оно во многом обязано тому, что было завоевано художниками братских республик в предшествовавшие годы, ознаменованные сложением творческого метода социалистического реализма. И в этом смысле оно непосредственно продолжает искусство 30-х годов. Вместе с тем в нем много новых специфических особенностей, обусловленных жизнью военного времени. Если попытаться коротко сформулировать главную из этих особенностей, то это — небывалое дотоле единство творческих устремлений художников всех братских республик, направленных к общей цели — сделать искусство действенным оружием в суровой борьбе, отразить правду тяжелых испытаний народа, его героизм.

Небывалый в условиях военного времени размах художественной деятельности, мобилизационная готовность, организованность советских художников, их способность незамедлительно включаться в борьбу страны и целиком посвятить ей свое творчество проявились уже в первые дни войны. Многие сотрудничали во фронтовых и армейских газетах, агитпоездах или, сопровождая советские войска и партизанские отряды в их боевых походах, создавали волнующую художественную летопись войны. Другие самоотверженно трудились в тылу и оружием своего искусства наносили удары по врагу, звали народ на борьбу, на подвиг, к победе. В первый же день войны началась усиленная работа над антифашистскими плакатами.

«Неутомимой была деятельность ленинградских художников — В. А. Серова, Г. С. Верейского, Н. И. Дормидонтова и многих других. Острым оружием сатиры били по врагу плакаты группы художников-патриотов «Боевой карандаш» [1],— вспоминал Л. И. Брежнев в речи на торжественном заседании, посвященном вручению Золотой Звезды городу-герою Ленинграду.

Во многих городах страны широко развернулась деятельность живописцев и графиков по оформлению призывных пунктов. Верные своему гражданскому долгу, советские художники и искусствоведы вели большую общественную работу, способствовавшую воспитанию в народе глубоких патриотических чувств. Поистине героическими усилиями музейных работников были эвакуированы художественные ценности Эрмитажа, Русского музея, Третьяковской галереи, Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и других сокровищниц мирового и отечественного искусства. В свою очередь музейные работники городов глубокого тыла знакомили с этими ценностями не только коренное население, но и многочисленных эвакуированных тружеников, выступали с лекциями и беседами об искусстве перед ранеными, находившимися в госпиталях. Члены республиканских и областных отделений Союза художников СССР регулярно выезжали в воинские части, широко пропагандируя искусство, зовущее на борьбу с врагом. В Москве, Ленинграде и других городах страны важнейшие вопросы художественного творчества обсуждались в печати, на различных совещаниях. Так, по инициативе

Московского отделения Союза художников были проведены конференции по плакату, тематической картине, портрету. Систематически проходили пленумы Оргкомитета Союза художников СССР, подводившие итог проделанной работе, намечавшие реальные перспективы дальнейшего развития искусства в условиях военного времени. Партия и правительство, придавая огромное значение идейно-воспитательной роли искусства, неустанно руководили всей этой работой.

В годы войны особенно наглядно проявились возрастающая взаимосвязь художников братских республик, их творческое содружество и организационное единство. Группа литовских художников, эвакуированная в тыл, работала в тесном контакте с русскими мастерами. В Иванове обосновался Государственный художественный ансамбль Латвийской ССР. В Ярославле — коллектив эстонских художников. Члены этого коллектива создавали фронтовые бригады, выезжавшие на места военных действий и сотрудничавшие с художниками-фронтовиками других республик.

Плодотворную роль в обмене творческим опытом сыграла деятельность эвакуированных в братские республики художественных вузов, а также известных мастеров Москвы, Ленинграда, Киева и других городов страны. В свою очередь немало художников из самых различных мест Советского Союза обосновались в Москве и других городах Российской Федерации, что также способствовало более тесному личному сближению и творческому взаимообогащению.

В авангарде советского искусства военных лет находились такие его виды, как плакат и сатирическая графика. Характерные черты плакатов, листовок, лубков периода Великой Отечественной войны — разнообразие тематики, ясность, доходчивость художественного выражения патриотической идеи, часто воплощенной в психологически выразительном образе. Они распространялись как на свободной территории нашей страны, так и в глубоком тылу противника, среди бойцов партизанских отрядов, населения временно оккупированных врагом районов. Плакаты, созданные в дни войны советскими художниками, звали на борьбу с фашизмом не только соотечественников, но и наших союзников за рубежом, одновременно убеждая их в силе и высоком художественном уровне искусства социалистического реализма. «Как высоко должно быть качество произведений этих Кукрыниксов, Васильевых, Ефимовых, Ивановых и Долгоруковых, если эти плакаты, вывешенные на стенах английских фабрик за тысячи миль от своей Родины, показанные людям, воспитанным в совершенно иной среде,.. убеждают и впечатляют Смитов больше, чем произведения их собственных художников» [2],— признавался английский писатель Ф. Крус.

Одним из самых действенных и оперативных видов сатирической графики военных лет были знаменитые «Окна ТАСС». Впервые выпущенные в Москве, они вскоре получают многогранный творческий отклик почти во всех союзных республиках [3]. Причем наряду с перепечаткой лучших листов московских мастеров создавались высокохудожественные оригинальные произведения. Такая форма искусства явилась достойным преемником «Окон РОСТА», выходивших в годы гражданской войны. Как и тогда, они поднимали патриотический дух в пору тяжелых испытаний.

Говоря о боевой роли и многообразии форм выразительности плаката, М. И. Калинин подчеркнул: «Все должно быть пущено в ход; ведь плакат — искусство массовое, с ним художники идут в народ» [4].

В прошлом сатирическая графика и плакат были почти единственными видами боевого искусства, теперь же сфера его значительно расширяется. Буквально все виды и жанры изобразительного творчества становятся действенным оружием в борьбе с врагом. В каждом из видов искусства складываются новые черты. Например, в плакате и станковой графике широкое распространение получают изобразительные серии. Вдохновенным призывом к борьбе и победе звучали серии станковых рисунков Д. Шмаринова «Не забудем, не простим», украинского мастера В. Касияна «Гнев Шевченко — оружие победы» и другие.

Одним из самых ведущих жанров искусства военного времени становится скульптурный портрет, прославлявший народных героев. В соответствии с Указом Президиума Верховного Совета СССР была начата большая работа по установлению портретных бронзовых бюстов дважды Героев Советского Союза на их родине. Это справедливо рассматривается как развитие в новых исторических условиях ленинского плана монументальной пропаганды. Осуществляя его, скульпторы разных республик создали немало правдивых, сделанных непосредственно с натуры или по натурным зарисовкам героических портретных образов прославленных советских воинов. И здесь наряду с выдающимися работами таких русских мастеров, как В. Мухина, Е. Вучетич, Н. Томский, М. Манизер, мы можем назвать значительные произведения белорусских скульпторов З. Азгура и А. Бембеля, литовского ваятеля Ю. Микенаса и многих других.

Война воскресила в памяти советских людей славные боевые и духовные подвиги наших великих соотечественников в давно минувшие века. С этим было связано заметное оживление интереса к исторической картине, к портретным образам выдающихся общественных и государственных деятелей, отважных полководцев, подвижников науки и культуры далекого про-

шлого. Создавая такие образы, художники в большинстве случаев исходили из непременного требования их правдивости, исторической убедительности, подлинной народности, следуя лучшим традициям реалистического искусства. Многие из них отмечены ценнейшей чертой, которую можно было бы назвать исторической актуальностью или, пользуясь выражением Мусоргского, способностью звать «через прошлое к настоящему». И здесь советские художники выступают дружной многонациональной семьей. В числе выдающихся произведений тех лет исторического плана мы с равным восхищением вспоминаем волнующий патриотический триптих П. Корина «Александр Невский» и проникновенный портрет поэта XII века Чахрухадзе, изваянный грузинским скульптором Я. Николадзе. То же можно сказать и о существенном вкладе художников братских республик в другие виды и жанры искусства военных лет.

Значительными событиями художественной жизни той поры явились две всесоюзные выставки, состоявшиеся в Москве: «Великая Отечественная война», приуроченная к двадцатипятилетию Великой Октябрьской социалистической революции, и «Героический фронт и тыл». Наряду с ними в военные годы состоялись и другие крупные выставки, посвященные искусству отдельных республик. В Москве были устроены выставки украинского, белорусского, азербайджанского, армянского искусства, а также выставка в связи с 600-летием восстания эстонского народа против немецких поработителей. Заметно активизируется выставочная деятельность в республиках Закавказья, Средней Азии, в Казахстане, а также в областных центрах РСФСР (в частности, следует упомянуть выставку латышских художников в городе Иванове). Во многих республиках, помимо выступлений творческих коллективов, были организованы персональные выставки произведений выдающихся мастеров. Все эти мероприятия наглядно демонстрировали основную направленность искусства военных лет, его лейтмотив — отражение глубокого патриотизма советских людей, их ратных и трудовых подвигов, морального превосходства над врагом, нерасторжимого единства партии и народа. Особенно ощутимым было общее патриотическое стремление художников раскрыть в судьбе отдельного человека судьбу всех советских людей, судьбу Родины.

Военное время было крайне неблагоприятным для развития архитектуры и декоративно-прикладного искусства. Однако и в этот период не прекращается напряженная, самоотверженная работа зодчих и связанных с архитектурой художников. С первых же дней войны она целиком подчинена нуждам фронта. В глубоком тылу, куда были эвакуированы промышленные предприятия, архитекторы и строители в крайне тяжелых условиях срочно проектировали и возводили корпуса заводов, промышленные объекты, жилые дома и наиболее необходимые общественно-бытовые учреждения. Особенно большое промышленное строительство развернулось на Урале, в Сибири, республиках Средней Азии и Закавказья. Вокруг всех этих объектов вырастали заводские поселки, строились и реконструировались города.

После коренного перелома в ходе войны, наступившего вслед за Сталинградской битвой и разгромом гитлеровских армий под Курском, задачи искусства и архитектуры заметно расширяются. Учитывая все возрастающую важность архитектурно-строительных работ, правительство СССР в конце 1943 года создало Комитет по делам архитектуры. В обращении к комитету М. И. Калинин, заглядывая далеко вперед, писал: «Новое строительство дает большие возможности для создания подлинно социалистических городов с большими художественными ансамблями и глубоко продуманными жилыми стройками, полностью отвечающими современным требованиям... Социалистическое строительство должно быть целеустремленным, красивым, радующим взгляд, но не вычурным и не претенциозным» [5].

В ряде республик принимаются серьезные меры по улучшению работы в области декоративно-прикладного искусства, издаются постановления, обязывающие ряд организаций и ведомств содействовать развитию и подготовке кадров по различным отраслям прикладного искусства. Подобные мероприятия значительно содействовали перестройке деятельности местных предприятий художественной промышленности и промыслов, расширению и укреплению учебных заведений по прикладному искусству.

Обращаясь сегодня к работам художников и архитекторов тех лет, мы, естественно, видим, что далеко не все было безупречно с точки зрения мастерства (во многом — вследствие условий военного времени). Однако в целом искусство периода Великой Отечественной войны представляет существенную ступень в культурном развитии народов СССР. В трудных испытаниях идейно и творчески закалилась и выросла армия художников-борцов. В их произведениях нашли воплощение высокие моральные качества советских людей. С особой силой выявилась, окрепла и обогатилась новым, единым в своей идейной основе содержанием творческая взаимосвязь мастеров братских республик. Все эти завоевания во многом предопределили развитие нашего искусства в послевоенные годы.

Период после окончания Великой Отечественной войны — с 1945 и до конца 50-х годов, которыми определяется хронологический рубеж настоящего

тома,— характерен новым подъемом созидательных сил народов Советского Союза, приступивших к мирному труду, к завершению строительства социализма, а также дальнейшим укреплением единства социалистических наций.

Победа Советской Армии-освободительницы подняла авторитет нашей страны во всем мире. Возникло социалистическое содружество стран, надежно противостоящее силам мирового империализма, вступившим в те годы на путь «холодной войны».

В сложных исторических условиях перед искусством вставали новые большие задачи. Партия и весь народ предъявили высокие требования к деятелям литературы и искусства, чтобы они помогли верно и глубоко осмыслить происходящие события.

В послевоенные годы становится особенно ощутимым рост художественных коллективов в республиках. Именно в этот период отчетливо определяется творческий облик таких крупных советских школ изобразительного искусства, как украинская, армянская, грузинская, белорусская. Успешно формируются, обретая свое лицо, творческие коллективы ряда автономных республик и областей Российской Федерации. Тогда же локальные школы возникают и в некоторых других союзных республиках. В первое послевоенное десятилетие успешно овладевают методом социалистического реализма мастера Латвии, Литвы, Эстонии, Молдавии, искусство которых в 20-е — 30-е годы развивалось в условиях буржуазной диктатуры.

Одновременно с расцветом искусства социалистических наций идет интенсивный процесс все возрастающего взаимообогащения и сближения их художественных культур, укрепления единства советского многонационального искусства.

Важной примечательной чертой рассматриваемого периода является широкий приток в искусство молодых творческих сил, что было в большой мере связано с улучшением, а в ряде республик и с решительной перестройкой существовавшей до того системы художественного образования, укреплением руководства и педагогических кадров.

В 1947 году Всероссийская Академия художеств была преобразована в Академию художеств СССР, призванную стать творческим и научно-теоретическим центром развития многонационального советского искусства. В ее состав вошли лучшие художники и искусствоведы братских народов. Одной из важнейших задач Академии стало интернациональное воспитание творческих работников. В ее вузах — Институте имени И. Е. Репина и других были созданы национальные студии, в которые принимали талантливую молодежь из союзных республик [6]. Уже в начале 50-х годов из Московского художественного института имени В. И. Сурикова и Ленинградского имени И. Е. Репина вышли талантливые мастера: азербайджанец М. Абдуллаев, армянин О. Зардарян, туркмен И. Клычев и многие другие. Вернувшись в родные места, они стали видными художниками, обогатили не только искусство своего народа, но и всей страны замечательными произведениями.

В период войны и в послевоенные годы большую творческую и воспитательную роль сыграла находившаяся в Москве Студия военных художников имени М. Б. Грекова. В числе ее лучших выпускников мы также видим мастеров разных братских республик.

Все более укрепляются марксистско-ленинские позиции советских искусствоведов и критиков, оказывающих в целом плодотворное влияние на живой процесс художественного творчества. В Москве, а затем в столицах союзных республик были созданы научно-исследовательские институты (или специальные секторы в системе республиканских академий наук), занимающиеся теорией и историей изобразительного искусства, в первую очередь советского.

Таким образом, процесс расширения и развития творческих взаимосвязей между художниками братских народов приобретает новые, очень разнообразные формы. В нем большую роль играют систематически проводимые декады литературы и искусства народов СССР, многочисленные творческие поездки художников по стране, их деятельное участие в обмене опытом на всесоюзных и межреспубликанских выставках и конференциях по вопросам развития изобразительного искусства [7].

Художники и искусствоведы союзных республик получили неограниченные возможности повышать свою квалификацию на творческих базах союзов художников, в вузах и аспирантурах крупнейших культурных центров страны.

Это способствовало тому, что уже в конце 40-х — начале 50-х годов решительно стирается разница в уровне мастерства художников разных союзных республик. Наряду с художниками Российской Федерации в авангарде советского искусства выступают мастера Украины, Закавказья. Крупные достижения все чаще увенчивают творческие искания художников Белоруссии, Прибалтики, Молдавии. Все большее число значительных мастеров выдвигается в республиках Средней Азии и Казахстана.

Исключительно большую роль в развитии советского искусства послевоенных лет сыграли многочисленные республиканские, межреспубликанские и особенно всесоюзные художественные выставки, которые устраивались почти ежегодно [8]. Эти выставки ярко раскрыли интернационалистский характер искусства социалистического реализма, проявлявшийся в общ-

ности главных идейно-художественных задач, в единстве творческого метода. Вместе с тем они наглядно показали многообразие национальных проявлений советского искусства.

Многие произведения первых послевоенных лет возвращали зрителя к событиям минувшей войны. В них слышались отзвуки недавних боев, боль невозвратимых утрат, радость победы. И в этом смысле можно говорить о непосредственном продолжении в послевоенном искусстве одной из ведущих идейно-тематических линий военных лет. В то же время происходит заметное обновление самого образного строя произведений.

В скульптуре первостепенную роль приобретает глубоко типизированный монументальный образ народного героя. Нередко он входит в мемориальный ансамбль, как, например, статуя «Воин — Освободитель» Е. Вучетича в Трептов-парке (Берлин).

В живописи рядом с изображениями массовых батальных сцен, передающими общую динамику боя, «хоровыми» картинами, посвященными встрече победителей, все чаще появляются произведения, где на первый план выдвигается образ конкретного человека, в суровых испытаниях завоевавшего победу, раскрываются черты его характера как характера советского.

Показ больших всенародных явлений через судьбу героя, осознавшего себя частью советского коллектива, послужил основой для широкого развития в рассматриваемый период жанровой живописи. И здесь наряду с произведениями военной тематики самое почетное место в творчестве художников занимают полотна большого общественного звучания, отражающие труд и быт советских людей. Они интенсивно разрабатываются художниками Российской Федерации (А. Пластовым, А. Дейнекой, Ф. Решетниковым), Украины (Т. Яблонской, С. Григорьевым, В. Костецким), Э. Калнынем — в Латвии, М. Абдуллаевым — в Азербайджане и другими.

Заметный подъем переживает исторический, и в частности историко-революционный жанр. Появляются новые картины с образом В. И. Ленина (В. Серова, Б. Иогансона, О. Скулме и других мастеров), где отразилось стремление представить шире и многограннее, чем прежде, жизнь и деятельность великого вождя революции в его нерасторжимой связи с народом.

Говоря о портрете, следует опять-таки подчеркнуть все возрастающий удельный вес и повышение качества произведений этого важнейшего рода художественного творчества в некоторых республиках. В послевоенные годы были созданы многие из лучших портретных полотен П. Корина, М. Сарьяна, А. Шовкуненко, скульптурных портретов С. Коненкова, Н. Томского, В. Мухиной, С. Лебедевой, Я. Николадзе. Заметных успехов добиваются портретисты Узбекистана, Азербайджана, Литвы.

Мирная жизнь способствовала широкому развитию пейзажной живописи и натюрморта. Художников все чаще привлекает облик природы, преобразованной трудом советских людей (У. Тансыкбаев, Г. Нисский и другие). Пейзаж нередко становится органической частью жанровой картины (С. Чуйков).

Во многих республиках оживляется сценическое искусство, а вместе с ним работа мастеров театральной декорации (В. Рындина, А. Петрицкого, С. Вирсаладзе).

Новый подъем переживают различные виды графики. Уже в первые послевоенные годы стали заметны достижения в области книжной иллюстрации. Наряду с ней успешно разрабатываются станковые формы. Лучшие произведения графики (В. Фаворского, Г. Верейского, Е. Кибрика, Д. Шмаринова, Кукрыниксов, Л. Сойфертиса, Б. Пророкова, В. Касияна, А. Коджояна и других) широко экспонируются на республиканских и всесоюзных выставках. В 1956 году состоялась Всесоюзная выставка книги, книжной графики и плаката. Проблемы советской графики широко обсуждались в периодической печати, на специальных научных конференциях, отмечавших не только достижения, но и недочеты этой важнейшей области художественного творчества.

До сих пор мы подчеркивали общность идейно-художественных задач, решаемых в искусстве всех союзных республик. Однако не менее важен и тот факт, что именно в эти годы ярко и отчетливо проявляется также и многообразие национальных форм выражения социалистического содержания советского искусства. Мы видим это не только в особенностях выбора сюжета или мотива, в изображении национальных типов, характеров, одежды, в передаче национального колорита природы и т. п., но и в самой художественной манере автора, обусловленной его глубокой, органической, кровной связью с жизнью своей республики, народа, с традициями национального искусства.

В отличие от искусства предшествовавшего периода искусство второй половины 40-х —50-х годов являет более многогранную картину соотношения видов и жанров в творчестве художников разных республик при решении общих для всей советской культуры задач. Так, на Украине ведущее положение заняла жанровая картина. В Армении наиболее яркие достижения дала пейзажная живопись. Эстонские художники особенно заметно проявили себя в области станковой и книжной графики. Литовские мастера добились наибольших успехов в монументальной скульптуре. В Латвии наряду с жанровой картиной ведущее положение занимает станковая графика. Многие до-

стижения определились как создавшимися благоприятными условиями для развития традиционных видов и жанров национального искусства, так и укрепляющимися связями и взаимообогащением художественных культур союзных республик. Национальное все больше оплодотворяется достижениями других братских народов. Этот прогрессивный процесс, как подчеркнул Л. И. Брежнев, «отвечает духу социализма, интересам всех народов нашей страны» [9].

Все это отражало большие, качественно новые достижения советского искусства в послевоенные годы. Вместе с тем это был один из сложных и трудных периодов его истории.

В творчестве ряда мастеров начала обнаруживаться тенденция к ложной патетике, излишней парадности, помпезности в изображении советских людей, к созданию произведений, лишенных глубокого содержания, заметно обеднявших образ современника.

Некоторые художники, игнорируя требования народа, проповедовали безыдейность и аполитичность искусства, допускали нарушение жизненной правды, уход от реализма, отрывали свою деятельность от насущных задач строительства социализма, от политики партии.

На ликвидацию наиболее серьезных недостатков в области художественного творчества был направлен ряд постановлений ЦК ВКП(б), а также центральных партийных органов в союзных республиках по вопросам литературы и искусства в 1946—1948 годах. ЦК ВКП(б) принял в 1948 году специальное постановление о политическом плакате, указав на недостатки его содержания, примитивность и невыразительность художественных средств, низкий полиграфический уровень. Все эти постановления ориентировали художников на укрепление принципов социалистического реализма, борьбу с формализмом, углубление идейного содержания произведений, упрочение связи искусства с народом. Позднее ЦК КПСС (в постановлении от 28 мая 1958 года) указал на ряд несправедливых оценок творчества некоторых талантливых мастеров, содержавшихся в этих документах. При всем том их общая идейная направленность способствовала решительному преодолению тормозящих явлений в искусстве.

Уже в первой половине 50-х годов наметились новые плодотворные искания. Их продемонстрировали, в частности, Всесоюзная художественная выставка 1954 года, ряд крупнейших персональных выставок, а также несколько содержательных выставок работ молодых художников в Москве (1954—1956) и других городах.

В новую фазу развития вступает архитектура. Победоносное окончание войны открыло перед зодчими и строителями страны широкий простор для осуществления задач, связанных с мирной жизнью. В республиках, особенно сильно пострадавших от варварских разрушений, велась грандиозная работа по восстановлению городов и районов.

В небывало короткий срок залечивают раны и становятся красивее, чем до войны, Киев и Минск. Поднимаются из пепла и руин Сталинград и Севастополь, Чернигов и Тернополь. Великими усилиями народа восстановлены и вошли в строй крупнейшие промышленные предприятия, в том числе гордость нашей страны Днепрогэс имени В. И. Ленина.

Невиданный до того размах приобретает градостроительство. В различных республиках и областях возникают новые промышленные и транспортные сооружения, красивые и благоустроенные колхозные и рабочие поселки. По типовым проектам создается множество жилых и общественных зданий. Ведется огромная работа по строительству набережных, созданию парков, озеленению и благоустройству городов. Уделяется большое внимание организации и застройке республиканских и областных центров. На городских площадях и в парках сооружаются памятники; появляются новые озелененные магистрали.

В этом широчайшем по масштабам процессе восстановительного и нового архитектурного строительства вместе с местными зодчими нередко принимают участие и специалисты других республик, главным образом Москвы и Ленинграда.

Однако и здесь наряду с большими достижениями были серьезные изъяны. Они заключались в стремлении к помпезности, выражавшейся в ложной монументальности, механическом повторении классических образцов, обильном украшательстве. Ощущался разрыв между архитектурной практикой и задачами удовлетворения реальных нужд народа.

В декабре 1954 года состоялось созванное ЦК КПСС и Советом Министров СССР Всесоюзное совещание по строительству, которое наметило конкретные пути преодоления недостатков в области зодчества и строительства и приняло обширную программу развития архитектурно-строительного дела. В ноябре 1955 года принято постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», содержавшее реальную перспективу развития советской архитектуры, а в июле 1957 года — постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О развитии жилищного строительства в СССР». Претворение в жизнь этих постановлений требовало от архитекторов критического переосмысления практики первых послевоенных лет, повышения мастерства, поисков новых средств образной выразительности, соответствующих современному индустри-

альному способу возведения жилых и общественных зданий.

Подъем советского декоративно-прикладного искусства в эти годы выражался в очень сложных и многообразных формах, ибо каждая из республик шла здесь своим особым путем. В одних случаях декоративно-прикладное искусство особенно интенсивно развивалось в народном быту (так было, в частности, на Украине). В других преобладали традиционные художественные ремесла (Средняя Азия). В третьих ведущей была художественная промышленность (Москва, Ленинград, республики Прибалтики и т. д.). Заметно оживляется прикладное искусство в автономных республиках, краях и областях РСФСР (например, косторезное дело в Якутии), Белоруссии, республиках Закавказья. С каждым годом множатся ряды художников-прикладников. Широко известными становятся имена русских мастеров Б. Смирнова, Д. Горлова, П. Кожина, азербайджанца Л. Керимова, украинцев М. Примаченко, В. Свиды, Е. Белокур, латышских художников В. Тилтыня и Г. Круглова, эстонцев М. и Э. Адамсон-Эрик и многих других.

В ряде республик (в частности, на Украине) все более укрепляется и развивается творческое содружество художников-профессионалов и народных мастеров. Растут межреспубликанские связи. Мастера некоторых республик начинают обращаться к мотивам декоративно-прикладного искусства других народов. Так, армянские ковроделы усиленно изучают украинские образцы; белорусское ковровое производство в послевоенные годы развивается на основе орнаментальных мотивов многих народов СССР. Разумеется, далеко не все здесь было удачно. Однако сам факт такого обращения, свидетельствовавший о глубоком творческом интересе к народному искусству братских республик, весьма примечателен.

Усилению творческих контактов и обмена опытом способствовали всесоюзные выставки декоративно-прикладного искусства, получившие в конце 40-х — 50-х годах широкий размах. Немало интересных экспозиций народного прикладного искусства и художественной промышленности было развернуто в те годы и в республиках [10].

Дальнейшей разработке коренных проблем изобразительного искусства и архитектуры способствовали решения XX съезда КПСС. Съезд наметил широкую программу культурного строительства, коммунистического воспитания трудящихся, дал важнейшие указания по национальной политике, подчеркнув первостепенное значение общих интересов народов нашей страны. XX съезд КПСС принял решительные меры по укреплению социалистической демократии, осуществлению ленинских норм партийной жизни.

Под знаком решений XX съезда КПСС прошел Первый всесоюзный съезд советских художников, состоявшийся в феврале-марте 1957 года. Приветствуя съезд, Центральный Комитет КПСС писал: «Творческий труд деятелей искусства, советских художников занимает почетное место в общем созидательном труде советских людей, строящих коммунистическое общество. Высоко ценя подлинно народное, реалистическое искусство, Коммунистическая партия видит в нем большую силу, способствующую культурному росту советских людей, воспитанию трудящихся в духе идей коммунизма» [11]. Центральный Комитет подчеркнул, что советские художники создали немало ярких и талантливых произведений, запечатлевших исторический путь народа, величие его подвигов. Вместе с тем было указано и на ряд серьезных недостатков. В частности, на то, что еще мало произведений, с большой художественной силой отражающих быт и культуру советских людей, их борьбу за построение коммунистического общества, что в нашем изобразительном искусстве появляются еще произведения серые, тусклые, невыразительные.

Съезд призвал деятелей изобразительного искусства смелее браться за решение наиболее важных тем современности, создавать эпические полотна, скульптурные композиции, графические станковые серии, содержанием которых должны явиться огромного размаха процессы народной жизни, великие революционные преобразования и связанный с этим духовный рост советского человека.

Съезд завершил работу по созданию единой многонациональной организации художников Советского Союза. Он обязал творческие объединения республик всемерно содействовать идейно-политическому росту масс художников, оказывать им всестороннюю систематическую помощь в овладении методом социалистического реализма.

Дальнейший путь развития выражался в разнообразных формах. Но суть наиболее плодотворных из них была едина. Мастера советского изобразительного искусства, преодолевая всякого рода тормозящие тенденции, стремятся показать красоту и величие нашей жизни, духовное богатство современника проникновением в истинную сущность больших, общественно важных явлений, раскрытием подлинно героических начал характера советских людей. Они обогащают художественные средства жизненно правдивого изображения волнующих их событий и лиц, усиливая реалистическую выразительность образа, отметая как формалистические, так и натуралистические тенденции. С этим непосредственно связано и более широкое, чем прежде, творческое обращение к художественному наследию народов СССР и мирового искусства.

В 1959 году XXI съезд КПСС, подведя итоги завоеваний партии и всего советского народа в экономике, политике и культуре, констатировал, что социализм в СССР одержал полную, окончательную победу. Советский народ вступил в период развернутого строительства коммунизма. Решительные сдвиги, происшедшие во всех сферах жизни нашей страны, нашли отражение в лучших произведениях многонационального советского искусства.

К концу 50-х годов становится особенно очевидным многогранное развитие различных видов и жанров изобразительного творчества в союзных республиках. Это с большой наглядностью и полнотой раскрылось на Юбилейной художественной выставке 1957 года, посвященной 40-летию Великой Октябрьской революции. Выставка явилась значительной вехой на пути осуществления нашим изобразительным искусством важнейших идеологических и творческих задач, поставленных партией. Она продемонстрировала единодушие советских живописцев, скульпторов, графиков, мастеров театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства в решении животрепещущих тем современности, явила ряд высоких художественных достижений. Она отразила и дальнейший рост в области подготовки новых творческих кадров. Пожалуй, никогда прежде не было такого сильного и яркого единовременного выступления талантливой молодежи разных республик. Ряд произведений, созданных в конце 50-х годов молодыми художниками, воспитанными в духе коммунистической идейности и интернационализма, определил важные тенденции дальнейшего развития нашего искусства. Многие молодые мастера успешно выступили также на всесоюзной выставке «40 лет ВЛКСМ» (1958), выставке «Наш современник» (1959) и других.

Ориентируя художников на создание содержательных, ярких по мастерству произведений, партия и правительство учредили высшую в области советской культуры награду — Ленинскую премию. Этой премией, начиная с 1957 года, стали отмечать лучшие из лучших работ, являющихся образцом идейно-художественного воплощения общественно-значительных тем. Первым мастером изобразительного искусства, удостоенным звания лауреата Ленинской премии, стал С. Коненков. Затем Ленинской премией были отмечены произведения, созданные в конце 50-х годов скульпторами М. Аникушиным, А. Кибальниковым, Л. Кербелем, Г. Иокубонисом, живописцами М. Сарьяном, П. Кориным, графиком Б. Пророковым.

Усилия КПСС и Советского государства, направленные на укрепление социалистического содружества, твердость и последовательность миролюбивой внешней политики СССР заметно укрепили его авторитет на международной арене. В ноябре 1957 года состоялось Совещание представителей коммунистических и рабочих партий 64 стран мира. Оно подчеркнуло, что ленинский принцип мирного сосуществования двух систем является надежной основой борьбы за мир и безопасность народов. С каждым годом возрастал международный интерес к жизни советских людей и к советскому искусству. Были заложены и стали интенсивней развиваться творческие связи художников наших республик с художниками других социалистических стран. Деятели советского изобразительного искусства выезжают за рубеж с выставками лучших работ живописцев, скульпторов, графиков, мастеров декоративно-прикладного искусства. Так, в 40-х — 50-х годах состоялись выставки советского искусства в Берлине, Дрездене, Варшаве, Праге, Будапеште, Бухаресте, Софии, Пекине.

Наше искусство широко пропагандируется и во многих капиталистических государствах — Англии, США, Франции, Австрии, Финляндии, а также в развивающихся странах — Индии, Сирии, Египте и других, встречая восторженные отклики у демократически настроенной публики, тяготеющей к реалистическому творчеству.

Метод социалистического реализма стал путеводной звездой для многих выдающихся художников мира. Это особенно ярко выявила открывшаяся в 1958 году в Москве выставка произведений изобразительного искусства социалистических стран. Она продемонстрировала единство целей художников социалистического содружества, их стремление к глубокому и правдивому раскрытию важнейших явлений новой жизни. Центральной темой каждого раздела выставки был образ передового современника, его борьба за утверждение коммунистических идей. Выставка отразила гуманистические основы нашего искусства, успешно противостоящего всякого рода модернистическим течениям. Она выявила разнообразие творческих исканий, свидетельствующее о широте и многогранности художественных устремлений, богатстве и неповторимой специфике национальных культур, наличии большого числа ярких творческих индивидуальностей, содействовала сплочению прогрессивных сил изобразительного искусства стран социализма и всего мира. Ее обсуждение вылилось в живую дискуссию о важнейших задачах развития социалистического реализма.

Возросший международный авторитет советских художников подтверждал тот неоспоримый факт, что к концу 50-х годов наше многонациональное искусство достигло поистине больших успехов. Эти успехи сопровождались появлением в нем плодотворных тенденций, связанных с началом нового этапа в экономической и культурной жизни Советского Союза.

ИСКУССТВО РОССИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ ФЕДЕРАТИВНОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Глубокий патриотический порыв сообщил произведениям художников в годы Великой Отечественной войны особый характер — обличительный и боевой. Гнев, душевную боль выражали в картинах художники, рассказывая о страшных потерях мирного народа, звериной сущности фашизма, невиданных бесчинствах и надругательствах над советскими людьми. Но нигде, ни в одном произведении, созданном в эти годы, не утрачена вера в человека; еще больше, чем в мирное время, здесь проявлялся неиссякаемый жизнеутверждающий характер советского искусства.

Содержание станковых живописных произведений было крайне разнообразным и вместе с тем необычайно родственным по духу, идейно-художественным проблемам, которые в конечном счете смыкались в общем, звучащем, как клятва, призыве — «Все для фронта! Все для победы!». Быть может, потому в первую очередь не батальная живопись, впоследствии широко отразившая величайшую народную эпопею, а произведения других жанров запечатлели это сложное, бесконечно трудное и героическое время.

Оказавшись не менее мобильной и отзывчивой к событиям военных лет, чем иные виды искусства, станковая живопись обрела признаки, свойственные именно данному периоду. Дорожа достоверностью в изображении любой ситуации на фронте или в тылу как документом исторической важности, художники между тем не мельчили события. Живопись в их руках становилась таким же «голосом героической души народа», как и советская литература. Ее содержание, отражая различные этапы всенародной битвы с врагом, несмотря на сжатые сроки, постоянно меняется, как бы развиваясь во времени. Даже пейзаж порой резко менял свой характер, обнаруживая новые, неизвестные дотоле черты, позволившие ему занять рядом с другими жанрами передовые боевые позиции.

По-разному преломлялись события Великой Отечественной войны в творчестве отдельных художников. Разные аспекты ви́дения и средства их художественного воплощения обусловили широту образного диапазона русской станковой живописи в целом.

Так, новые стороны дарования обнаруживает А. Пластов. Искусство художника, глубоко проникаясь особенностями жизни народа этих лет, становится гражданственнее и в то же время лиричнее. В его картинах вместе с ненавистью к врагу звучит безграничная любовь к соотечественникам. Эта любовь определяет внутренний строй полотен, в которых жанровая трактовка темы при скупо намеченной сюжетной линии оказывается способной совместить конкретное с общим, частное с типическим. Пластов не отрывается от обыденной повседневности. Но эта повседневность несет у него черты особой нравственной силы.

Не случайно одно из первых мест в ряду полотен военного времени заняла незабываемая картина Пластова «Фашист пролетел» (1942, *илл. 1*). Она оказалась настолько емкой, что вобрала в себя самые жгучие вопросы времени. В частном горе — гибели ни в чем не повинного пастушка, ставшего жертвой фашистского стервятника,— постигается звериная сущность нацизма. В одинокой детской фигурке, неловко уткнувшейся в жесткую траву головкой, в типично русском пейзаже, раскинувшемся охристо-золотым перелеском юных березок, зеленью озимых под холодным осенним небом, звучат не только боль утраты и мера угрозы, нависшей над страной, но и призыв к отмщению.

Испытания военных лет придали взаимоотношениям советских людей особый характер; о них рассказывает, в частности, другая картина Пластова «Жатва» (1945). Художник ведет свое повествование неторопливо. Действие в нем сведено к минимуму. Пейзаж насыщен теплом золотистого поля, охватившего дальние скирды соломы и снопы, возле которых сидят ребята, полдничающие вместе с дедом. Этих людей скрепляют не только обычная взаимная любовь, привязанность, но и нечто гораздо большее — бремя суровых и тяжких лет, которое пришлось нести и старым и малым. Живопись Пластова строится на предельной конкретности человеческих образов, реальности быта и природы. Деревянные ложки, огурцы, каравай хлеба с отрезанным ломтем, грабли, вилы, а также одежда детей и старика с непокрытой головой, исполненного степенной и величавой красоты,— все это, включая еще множество подробностей — от ведра с подобран-

ными колосками ржи до дворовой Жучки, решенное в единой сдержанной тональности, передает суровый дух времени. Война отозвала основную рабочую силу на фронт. Оттого необычная тишина разливалась вокруг в самую страдную пору. «...Тут сидят те,— писал А. Пластов,— кому еще рано полем заниматься, и те, кому уже поздно за него браться...» [12]

Зато насколько щедры краски Пластова в картине «Сенокос» (1945), отражающей время, когда начали возвращаться в село фронтовики. Как зримо и непосредственно выразилась любовь к земле с пышным ковром благоухающих трав и полевых цветов, к ветру, шелестящему ветвями берез, к солнцу, заливающему луга. Жажда полнокровной жизни побеждает душевную боль и горечь, сообщая искусству художника чувство устойчивого равновесия и оптимизма.

Напряженный характер имеет творчество А. Дейнеки. Произведения его обретают особый эмоциональный накал. События войны входят в полотна художника грохотом орудий и смертельных схваток с врагом, дымом пожарищ и муками людей, но главное — их волей, страстной уверенностью в победе.

Небольшая картина-пейзаж «Окраина Москвы 1941 года» (1941, *илл. 2*) заключает в себе образ большой силы. В ней черты подлинного художественного обобщения, хотя кажется, что написано произведение прямо с натуры. Ощетинившиеся противотанковые заграждения, зияющие черными проемами окна домов, уцелевшие обломки разбомбленных зданий и уходящий в глубь улицы военный грузовик с надувшимся под ветром, как парус, брезентом написаны в таком остром ракурсе, подвижном ритме и с таким внутренним чувством, что чисто пейзажный мотив становится активно действующим в драматической композиции, обнажающей содеянное врагом.

Перелом в ходе военных действий сказался в патетическом звучании картин Дейнеки, показывающих легендарную храбрость воинов без ложноромантического пафоса. Художник словно сам становится участником сверхнапряженного боя в монументальном полотне «Оборона Севастополя» (1942, *илл. 3*). Колорит его сгущен и резок. Композиция чрезвычайно динамична. Фигуры моряков почти плакатны по остроте передачи каждого движения и жеста, и вместе с тем лица их (особенно центрального героя) выражают непоколебимую веру в победу. Произведения Дейнеки предшествующих лет, пожалуй, не знали такого богатства внутренних интонаций, такой глубины постижения драматических переживаний.

Еще не окончилась, но было ясно — близилась к концу война. Гимном человеку и природе зазвучала новая картина Дейнеки «Раздолье» (1944). Неодолимая потребность вновь ощутить радость бытия вылилась в свободную композицию, полную энергичного движения сильных и стройных девушек, бодро взбегающих на крутой берег. Спокойная гладь реки, зеленая полоса дальнего леса и высокое ясное небо в легких облаках — этот открывающийся взору простор природы вместе с красотой загорелых юных тел, уверенностью их ритмичных жестов утверждает право человека на счастье жить на мирной земле, пользоваться ее благами.

Каждый художник по-своему видит мир, по-своему выражает отношение к происходящим событиям. Тем не менее, как правило, в живописи военных лет трагически-возвышенное и конкретно-бытовое переплетаются настолько тесно одно с другим, что вместе создают единую художественную ткань, наполненную живым и острым чувством времени. Жанры в живописи, преодолевая узы границ, становятся гораздо подвижнее. Каждодневное в них звучит подчас не менее героически, чем многие темы, решенные батальным жанром. Народ в Великой Отечественной войне — таково основное содержание разных по характеру живописных работ героического звучания.

Одно из лучших живописных полотен периода войны — «Мать партизана» С. Герасимова (1943, *илл. 4*) воплотило в себе именно эту идею. Композиция и отобранный типаж позволили художнику в двух первопланных фигурах показать столкновение непримиримых и враждебных лагерей — мира социализма и фашизма. Образ простой крестьянской матери наделен могучей внутренней силой. В ее открытом, бесстрашном лице — чувство собственного достоинства и уверенного сознания неодолимости русского народа. Ее крепкая фигура словно срослась с выжженной пожарами и зноем землей. Безоружная женщина оказывается сильнее здоровенного эсэсовца из карательного отряда. Немое столкновение двух антагонистических сил художник сумел облечь в четкую форму. Фигуры матери и эсэсовца выделены на полотне композиционно и пластической лепкой. Определенную смысловую нагрузку несет цвет. Охристо-серая одежда крестьянки близка по тональности к одеждам односельчан, составляет с ними как бы одно целое. Зеленый же френч и галифе фашиста контрастируют с общим цветовым строем народных образов.

В некоторых случаях художники обращаются к конкретным фактам из истории Великой Отечественной войны. Подобные произведения тоже обладают большой эмоциональной силой воздействия на зрителя.

Бессмертный подвиг юной советской патриотки Зои Космодемьянской почти с документальной точностью запечатлели Кукрыниксы — М. Куприянов, П. Крылов и Н. Соколов в полной драматизма картине «Таня» (1942—1947) [13]. В годы войны этот талантливый коллектив наряду с активным выступлением в плакате и сатирической графике заметно обогащает свой живописный язык, работая не только над тематической картиной, но и над пейзажем. Именно непосредственные впечатления художников определили характер трактовки пейзажа в картине «Бегство фашистов из Новгорода» (1944—1946, *илл. 5*). На безлюдной площади перед новгородской Софией из-под снежного покрова торчат останки разбитых скульптур. У стен митрополичьих покоев, как мыши в западне, мечутся жалкие фигурки поджигателей. Но собор даже с обгоревшими куполами продолжает стоять белокаменной твердыней, утверждая бессмертное величие создавшего его народа. Эта сюжетная композиция, в которой основную эмоциональную роль играет пейзаж с грозным, объятым отсветами пожарищ небом, несет в себе явные признаки исторической картины. Тем самым она представляет собой необычный синтетический живописный образ, вобравший в себя и различные грани самой действительности и выразительные возможности живописи как таковой.

1. А. Пластов. Фашист пролетел. 1942

Значительным произведением искусства военных лет стала и картина Т. Гапоненко «После изгнания фашистских оккупантов» (1943—1946, *илл. 6*). Это один из драматических эпизодов, которыми были полны дни войны. Изобразительный рассказ художника предельно достоверен, хотя и скуп. В его скорбном повествовании немногословны детали и холодный зимний пейзаж, а жесты и выражения лиц людей, собравшихся похоронить погибших от рук фашистских палачей старика и девочку, правдивы в своей суровой сдержанности.

К батальной живописи в первые годы войны обращались часто художники-небаталисты. Они не столько использовали в работах традиции этого жанра русской живописи второй половины XIX века и советского батального искусства, сколько, будучи очевидцами военных событий в качестве корреспондентов газет или выезжая на фронт по специальным заданиям, воплощали в них живые и непосредственные впечатления.

В. Яковлев в картине «Бой под слободой Стрелецкой» (1942) показал стремительное преследование советскими бойцами противника. Бессмертному подвигу 28 гвардейцев-панфиловцев, геройски погибших в неравной борьбе с фашистскими танками, посвятил одноименную картину в 1942 году Д. Мочальский. Соединение двух фронтов, прорыв блокады города Ленина — эти важнейшие исторические вехи в летописи Отечественной войны нашли отражение в большой композиции «Встреча на Неве. Прорыв блокады Ленинграда 18 января 1943 г.» (1943), созданной ленинградскими художниками В. Серовым, И. Серебряным, А. Казанцевым.

Сражению на Волге посвятил полотно «За Родину» (1943—1945) В. Одинцов. Два бойца застыли в тревожном молчании над телом погибшего товарища. Здесь и безмолвное прощание с другом, и клятва отомстить за погибшего, и горечь утраты, и вера в близящуюся победу над фашизмом. Битва под Сталинградом стала темой не только этой картины. К. Финоге-

нов, В. Ефанов, Г. Савицкий и многие другие художники выезжали в прифронтовую полосу, на места сражений, делали зарисовки, наброски, этюды, на основе которых создавали волнующие произведения.

В последние годы войны и после нее много интересных картин было написано художниками Студии имени М. Б. Грекова. Наиболее значительны среди них работы П. Кривоногова, особенно его картина «Корсунь-Шевченковское побоище» (1945). Масштабность изображенных военных событий подчеркнута в ней панорамным решением пейзажа. Художник запечатлел не само сражение, а результат грандиозной битвы — на просторах безбрежной степи остались мертвые танки, груды разбитых орудий.

В годы войны художники жили общими мыслями и заботами со всей страной. Поэтому любой индивидуально конкретный образ, почти любая тема, отражавшие разные стороны жизни, становились типическими, обретали широкий общественный резонанс, независимо от того, воплотились ли драматические или лирико-поэтические черты.

Не случайно, что среди многочисленных полотен, посвященных блокадному Ленинграду, выделяется картина Я. Николаева «На Большую землю» (1945), где художник в непритязательной композиции ясно передал и приметы времени через облик и одежду людей и ощущение необъятности Родины через конкретный пейзаж, а в целом сумел сочетать остроту психологической ситуации с эпической интонацией. Иными словами, художник уловил и передал гражданственный смысл в теме эвакуации ленинградцев в глубокий тыл.

Очень характерна для этих лет лирическая жанровая картина Б. Неменского «Мать» (1945, *илл. 7*). В образе матери нет ничего внешне героического. Но в выражении лица этой скромной, скорбящей женщины словно слились думы всех матерей о своих сыновьях на фронте. Образ стал типическим, собирательным.

Небольшие жанры-новеллы, в которых едва ли не решающую роль играл пейзаж, его состояние, определили во многом весь последующий характер творчества Ю. Пименова. В период войны художник горячо и плодотворно работает. По-прежнему в его картинах центральное место занимает образ советской женщины. Он воспевает ее трудолюбие, энергию, стойкость в

2. А. Дейнека. Окраина Москвы 1941 года. 1941

3. А. Дейнека. Оборона Севастополя. 1942

годы суровых испытаний. Вот она вместе с бойцами проходит фронтовой путь («Фронтовая дорога», 1944), переносит тревоги напряженных ночей и лишения военных лет («Ночная улица», «За водой»), боронит пашню («Грачи»), сажает картофель на окраине Москвы («На огороде»). Заплечный мешок стал ее привычной ношей («Осенняя станция»). С наступлением весны 1945 года небо просветлело, и в робкой, едва приметной на фоне разрушенных домов ветке яблони, зацветшей на израненном войной деревце, художник передал возрождение, прилив новых соков и сил, которыми наполнялись и люди и природа («Ветка яблони»). Композиционные приемы в этих работах разнообразны. Но в основном Пименов руководствуется одним принципом: избегая статичности, давать ощущение живой, реальной действительности. В большинстве его произведений сюжет не имеет лобового решения. Однако тема войны в перечисленных работах и даже в таком маленьком, но содержательном пейзаже, как «Следы шин», раскрыта им убедительно, проникновенно, с любовью к человеку.

Образ человека в живописных произведениях военных лет занимает большое место. Портретный жанр числом работ превосходит другие. Художники нередко писали участников войны — бойцов, командиров Советской Армии, партизан (делали с них этюды, зарисовки) в обстановке, в которой те жили, непосредственно действовали. Как правило, эти портреты отличаются простой, скромной композицией, отсутствием каких-либо атрибутов, нарочито приподнимающих ту или иную модель.

В обширную портретную галерею военных лет вошли: «Голова партизана», образ Героя Советского Союза И. В. Панфилова (*илл. 8*) художника В. Яковлева, портрет генерала А. И. Еременко, написанный А. Герасимовым, цикл портретов белорусских партизан Ф. Модорова, портреты героев Ленинградского фронта, исполненные В. Серовым, портрет генерал-лейтенанта медицинской службы академика Н. Н. Бурденко кисти П. Котова, портрет партизана В. И. Тимачева (*илл. 9*) работы И. Серебряного и множество, множество других.

Развивались и другие виды портрета. Г. Шегалю принадлежит лирический портрет жанрового характера «В свободную минуту. Медсестра» (1945). В мягком облике задумавшейся девушки художник передал черты душевной теплоты, женственности, той чуткой отзывчивости, которым посвятили немало строк поэты в военных стихах.

С продолжением традиции портрета-картины связана работа А. Герасимова над групповым портретом старейших художников И. Н. Павлова, В. Н. Бакшеева, В. К. Бялыницкого-Бирули, В. Н. Мешкова (1944, *илл. 10*). Удачная композиция, метко схваченное портретное сходство составляют достоинство полотна, запечатлевшего старую гвардию советских художников-реалистов.

П. Корин в эти годы писал людей различных профессий, но преимущественно ученых, людей искусства. Воля к творчеству, напряжение высших духовных сил — черты, наиболее созвучные дарованию художника. Сосредоточенность Корина на основной, всепоглощающей страсти модели воплощается в аскетической живописной форме, построенной на строго выдержанной черно-белой тональности, четких, без округлостей линиях абриса фигуры, плотно сплавленной с

гладкой и блестящей поверхностью холста. В этом отношении примечателен портрет академика Н. Ф. Гамалеи (1941), отличающийся удивительной монолитностью пластической формы и цельностью образа выдающегося ученого. И лицо, и руки, и фигура в белом халате помогают выразить сущность человека, полностью отдавшего себя науке. Ту же всепоглощающую творческую энергию, как бы растворенность в музыке, излучает образ пианиста К. Н. Игумнова за роялем (1941—1943).

Иные грани человеческой натуры раскрываются в портретах, созданных в эти годы П. Кончаловским, очень разных по содержанию. В образе прославленного летчика Героя Советского Союза А. Б. Юмашева (1941) художник запечатлел неистощимое жизнелюбие. Открытое, приветливое лицо, добродушная улыбка выявляют удивительную мягкость характера и обаяние Юмашева. В нем гармонически сочетаются физическое здоровье с духовной наполненностью.

Автопортрет в желтой рубашке (1943, *илл. 11*) — это как бы итог раздумий о роли художника и лучший в серии автопортретов Кончаловского. Он изобразил себя в мастерской. В интерьере ничего лишнего. Только небольшая скульптура Сурикова на столике и перевернутые тыльной стороной картины на подрамниках у стены. Колорит полотна (коричнево-охристый с желтым и зеленым) благороден, сдержан и вместе с тем энергичен. При этом простота пространственной композиции и ее цветового решения только кажущаяся. Она усиливает художественность замысла, помогает проникнуть в глубину человеческой личности, запечатленной на холсте. Подвижное и темпераментное лицо живописца исполнено во время работы собранности и внутренней уверенности. В нем передана, говоря

4. С. Герасимов. Мать партизана. 1943

5. Кукрыниксы. Бегство фашистов из Новгорода. 1944—1946

словами Кончаловского, его способность «леденеть» в процессе творческого воплощения модели. Образ художника раскрывается благодаря сочетанию двух движущих им импульсов — непосредственно-эмоционального и интеллектуально-сдерживающего, с особой выразительностью проявившихся в пытливом и вдумчивом взгляде.

Особую роль в этот период играет пейзаж. Его значение заметно возрастает в других живописных жанрах. Но и сам по себе, правдиво отражая дух времени, он не уступает им в выражении патриотических чувств. Пейзажи были разными по сюжету, характеру, степени законченности. Одни воплощали драматические и героические чувства, другие — лиризм и поэтическое восприятие родного края. Иные представляли циклы или серии, заключающие в себе своего рода поэмы о природе эпического или интимного звучания.

Старейший художник К. Юон создал одну из впечатляющих своих картин — «Парад на Красной площади в Москве 7 ноября 1941 г.» (1942). Выдержанное в суровой голубовато-серой гамме полотно со строгим линейным ритмом шеренг бойцов, четко выделяющихся на снежном покрове площади, исполнено большого исторического смысла. Дальняя сверху точка

зрения позволила художнику наряду с Красной площадью и ее архитектурным ансамблем включить в композицию огромное пространство неба в облаках. И оттого, что в картине много воздуха, что небо кажется беспредельным, она приобрела особую широту дыхания. Это не обычный парад — смотр Вооруженных Сил Советского Союза. Это суровый парад войск, идущих на фронт, чтобы разбить полчища врага, подступившие к Москве. Полотно Юона уже в то время стало исторической картиной.

Историей дышали многие произведения, даже если они представляли собой краткий изобразительный репортаж.

Почти сходятся на горизонте узкая полоска Ленинградского шоссе и электрические провода, будто веером прожекторов рассекающие небо в пейзаже Г. Нисского «На защиту Москвы» (1942). Справа от нас — надолбы, слева — танки с бойцами, спешащие на фронт. Динамический ракурс подчеркивает стремительность их движения. Все говорит здесь о близком сражении. И только пушистый снег, падающий крупными хлопьями, неожиданно вносит мягкую ноту в этот пронизанный мужеством и героизмом пейзаж. Более драматичен пейзаж Нисского «Зенитная батарея» (1942), написанный им вблизи стадиона «Динамо». Этот пейзаж построен на контрастах слепящих лучей прожекторов, огневых вспышек зенитных орудий и пустынного зимнего парка холодной морозной ночью, горячего боя, идущего в небе, и скульптурной группы обнаженных борцов, как памятник возвышающихся на постаменте среди темных силуэтов деревьев.

Произведения, подобные картине Б. Яковлева «На фронт» (1942), трудно отнести целиком к военному пейзажу, историческому или батальному жанру. Связанные с непосредственным моментом военных действий, они между тем давали глубокий и обобщенный

6. Т. Гапоненко. После изгнания фашистских оккупантов. 1943—1946

7. Б. Неменский. Мать. 1945

образ — образ сражающейся Родины. Пейзаж в таких картинах был важен художникам не сам по себе, даже если в нем отражались события, происходившие на улицах и площадях, в парках или окрестностях города. Нужен он был для выражения патриотических чувств — непримиримости к врагу и уверенности в победе.

Ленинград в дни блокады — тема многих живописных работ. Образ израненного, занесенного снегом, обледенелого, но не сдающегося города-героя одним из первых запечатлел в картине «Зимние залпы Балтики» (1942) Я. Ромас. Серию документальных военных пейзажей «По дорогам отступления врага» (1941—1943) создал по этюдным материалам, собранным во время поездок в Волоколамск, Клин, Солнечногорск, В. Мешков. Среди них — «1941-й год под Москвой», картина, над которой он работал на протяжении ряда лет, воплотившая суровую правду о войне в каждой своей скупой черточке.

Быть может, еще острее и глубже в годы войны почувствовали художники красоту родной земли, ощутили неповторимую ценность того, на что посягнул враг. Поэтому с новой силой зазвучали тонкие, лиричные пейзажи В. Бялыницкого-Бирули «Кружева зимы»,

8. В. Яковлев. Портрет Героя Советского Союза
И. В. Панфилова. 1942

9. И. Серебряный. Портрет партизана В. И. Тимачева. 1943

10. А. Герасимов. Групповой портрет старейших художников. 1944

«Задумчивые дни юного мая», «Весной повеяло», названия которых полностью соответствуют их поэтическому содержанию. Обобщенные образы типично русской природы создавали в те годы В. Бакшеев, Н. Крымов, А. Куприн. Обостренное отношение к каждому состоянию присуще подмосковным пейзажам С. Герасимова, написавшего также блестящую серию новгородских пейзажей (1944), исполненных величавой гордости от сознания неповторимой красоты памятников древнерусского зодчества.

В серии пейзажей-картин «Волга — русская река» (1944) Н. Ромадин сумел передать волнение, которое испытал, глядя на просторы освобожденной земли по берегам могучей реки, на приволье полей, стройные стайки березок. Сгармонированностью мягких тонов, прозрачностью осеннего воздуха отмечен один из лучших пейзажей этой серии — «Село Хмелевка» (*илл. 12*).

Не случайно, что в годы войны в числе других тематических выставок были «Пейзаж нашей Родины» (конец 1941) и «Шедевры русской архитектуры» (1944). Они явились выражением глубочайшего патриотического подъема, безграничной любви художников к своей стране.

Чувством высокого гражданского долга исполнена русская историческая живопись. В годы Отечественной войны художники по-новому осмысливали героические страницы истории России, связанные с многовековой освободительной борьбой русского народа с иноземными захватчиками. Исторические образы прошлого укрепляли мужество и стойкость советских людей. Многие темы были созвучны, близки современности. Их решения в некоторых случаях опираются на традиции русской исторической живописи второй половины XIX века, а иногда продолжают развивать принципы, сложившиеся в советской исторической картине.

Одно из самых фундаментальных произведений военных лет на тему отечественной истории было создано П. Кориным. Его триптих «Александр Невский» (1942—1943, *илл. 15*) монументален и символичен. Он представляет собой изобразительный эпический сказ. Образ Невского как бы вобрал в себя непокорный и гордый дух русского народа, не раз отражавшего полчища врага. Центральная часть триптиха особенно целостна и выразительна. Фигура Александра Невского величественна и монументальна. Полководец опирается на тяжелый меч. Низкий горизонт подчеркивает исполинскую силу народного героя. Тонкое красивое лицо Невского мужественно и полно решимости. В остром взгляде светятся ум и могучая воля. Гамма серочерных и красных тонов сурова и сдержанна. Она помогает выделить четкий по силуэту образ, в котором и легендарный герой и вполне реальный, сотканный из живой плоти и крови человек слились воедино.

Серию гуашей «Трофеи русского оружия» (1942) написал Е. Лансере. В нее вошли листы «После Ледового побоища», «На Куликовом поле», «Полтавская победа», «1812 год», «Бойцы у трофейных орудий». Все они объединены гражданским пафосом и решены так, что жанровая трактовка эпизода не лишает композицию монументальности.

Плодотворные результаты давало творческое возрождение традиций В. Васнецова, Н. Ге и других крупнейших русских исторических живописцев.

В числе подобных примеров — картина А. Бубнова «Утро на Куликовом поле» (1943—1947, *илл. 14*). Эта историческая многофигурная композиция трактована художником в эпическом плане. Бубнов много работал над картиной. Искал общее решение, типаж, отрабатывал детали, боясь утратить непосредственность ее эмоционального воздействия на зрителя. И он сумел сохранить на полотне ощущение предстоящей битвы. Русская рать во главе с Дмитрием Донским, занимающая центральную и правую части полотна, словно замерла перед схваткой. Общий сдержанный колористический тон картины, оживленный, словно вспышками, интенсивными красным, синим, желтым цветами в одежде и доспехах, подчеркивает скрытую силу войска, его напряженность. Люди, которым, кажется, «несть числа», как бы выросли из земли, готовые могучей лавиной в любой момент двинуться с места. Само событие и люди-богатыри соединились в целостный художественный образ грандиозной народной эпопеи, в котором Бубнов раскрыл черты, созвучные современности.

Картина Н. Ульянова «Лористон в ставке у Кутузова» (1945) — своего рода исторический диалог, композиционно родственный полотну Н. Ге «Петр I и царевич Алексей». И тут и там в двух персонажах картины сталкиваются противоборствующие силы истории, и тут и там тема решается психологическим столкновением образов, оказавшихся подвластными таланту художников. Опыт портретиста помог в данном случае Ульянову не только создать жизненно убедительные исторические портреты, но и выразить суть происходящего разговора между прославленным русским полководцем и посланцем Наполеона.

На исходе войны разнообразные тенденции исторической живописи во многом перекликаются с картинами на темы Великой Отечественной войны.

11. П. Кончаловский. Автопортрет. 1943

В это время не только подвиги и героизм советских солдат, но и новые черты в их духовном облике становились определяющими как в бытовом, так и в батальном жанре. По мере нарастания успехов советских войск, неуклонного продвижения вперед к фашистскому логову и, наконец, полного и окончательного его разгрома художники стремятся глубже осмыслить события военных лет, полнее реализовать свои мысли и жизненные наблюдения, выношенные за эти годы. Правда, подобные произведения появятся главным образом в послевоенные годы. Над темами о войне живописцы будут работать и много позже. Однако и задуманные на рубеже 1944—1945 годов такие различные по жанрам картины, как «На отвоеванной земле» Д. Шмаринова, «Победа» П. Кривоногова (*илл. 17*) или «Слава павшим героям» Ф. Богородского (*илл. 16*), являются своего рода итогом, завершившим сложный, трудный и важный этап истории, пройденный художниками со страной. Каждый из авторов нашел наиболее близкую ему тему, в которой по-своему выразил пережитое: Шмаринов через частное — возвращение солдата с фронта, его встречу с женой и сыном, ребенком, впервые увидевшим отца,— выразил великое счастье вновь обретенных семей; Кривоногов запечатлел ликующую радость советских бойцов у стен рейхстага с реющим над ним красным флагом; Богородский создал образно-символическое живописное надгробие, своего рода торжественный реквием в память погибших в годы войны героев.

С окончанием войны начинается новый этап истории советского искусства. Недавние события становились историей, и под этим углом зрения они требовали художественного обобщения в живописно-пластических образах. С другой стороны, в трактовке пережитых событий заметно усиливается лирическое и жанровое начало. Война, разобщившая семьи, лишившая их близких, разбросавшая людей по разным краям, вместе с тем, как никогда, сплотившая в борьбе с врагом их между собой на фронте и в тылу тесными узами дружбы, товарищества, дала жанровой живописи новые аспекты человеческих чувств и мыслей. В свою очередь мирная жизнь властно входила в права, незамедлительно воплощаясь в работах художников. Все это обусловило большее тематическое разнообразие живописных произведений, неизбежно сохраняющих отпечаток военных и послевоенных лет.

Широкую популярность у зрителя завоевала картина А. Лактионова «Письмо с фронта» (1947, *илл. 19*), ставшая лучшей в его творчестве. Художник нашел сюжет, близкий всем (миллионы людей ждали в войну вестей с фронта), и сумел в непритязательной композиции сочетать присущую его живописи пластическую точность в изображении окружающего мира с теплотой, естественностью человеческих чувств.

Почти аналогичная тема (только письмо получает боец на фронте от родных) лежит в основе картины «О далеких и близких» (1950) Б. Неменского, бережно хранящего воспоминания о бойцах, живших одной дружной семьей. Более поздняя работа художника — «Земля опаленная» (1957) возвращает память и чувства к войне, принесшей неисчислимые бедствия и людям и природе. Чудом уцелел в развороченной и прокаленной огненной лавиной снарядов земле хрупкий колосок. С нежностью рассматривает его на ладони в окопе солдат, мечтая о возрождении житницы страны. И это наполняет глубоко драматичное произведение большой жизнеутверждающей силой.

Казалось бы, иную гамму чувств выражает многофигурная композиция Ю. Непринцева «Отдых после боя» (1955, *илл. 20*), прообразом которой послужила поэма А. Твардовского «Василий Теркин». Художник, тяготеющий к точности жанровых зарисовок с натуры, достоверности бытовых деталей, не только метко передал выражения по-разному смеющихся лиц бойцов, отдыхающих после боя. Смысл произведения много ши-

12. Н. Ромадин. Село Хмелевка. 1944

13. В. Бакшеев. Иней. 1941

ре. Непринцев коснулся принципиально важной стороны мировосприятия советских солдат. Он показал в облике разных по характеру и возрасту фронтовиков, что война не ожесточила и не огрубила их души.

Среди произведений, посвященных Великой Отечественной войне, особое место и, пожалуй, единственное по силе выраженного в ней приговора над зачинщиками второй мировой войны занимает историческая картина Кукрыниксов «Конец» (1947—1948, *илл. 18*). Она продолжает политические темы полотен 30-х годов, таких, как «Бегство фабриканта», тех же Кукрыниксов или «Бегство Керенского» Г. Шегаля. Однако по остроте разоблачения и законченности живописной формы она превосходит более ранние произведения этого типа.

В картине со всей полнотой раскрылись различные стороны дарования Кукрыниксов как талантливых сатириков-публицистов и мастеров реалистической живописи. Художники были в логове Гитлера сразу после капитуляции фашистской Германии, имели возможность видеть и зарисовать с натуры на Нюрнбергском процессе многих фашистских главарей. В результате они добились беспощадной правдивости в своей композиции.

Художники изобразили Гитлера и его соучастников спрятавшимися в бомбоубежище берлинской рейхсканцелярии накануне захвата ее советскими войсками. Ужас запечатлен на лице старого генерала с остекленевшими глазами, судорожно вцепившегося в спинку кресла. В пьяном беспамятстве запрокинулся офицер в расстегнутом мундире. Обреченность чувствуется и в зловещем облике матерого эсэсовца. Никто не обращает внимания на возникшую в дверях фигуру фюрера с мертвенно-зеленым лицом, судорожным жестом пытающегося расстегнуть верхнюю пуговицу кителя. Его фигура в черном провале двери напоминает хищ-

14. А. Бубнов. Утро на Куликовом поле. 1943—1947

ника в западне. Пути уже нет, связь с внешним миром прервана. Беспомощно висит на шнуре телефонная трубка. Покосившиеся в золотых рамах картины на стене, сбитая со стола красная скатерть, поваленный стул, разбросанные на полу бумаги, винные бутылки — безмолвные свидетели бесславного конца политических банкротов. От того, что все детали отобраны и написаны материально, а персонажи композиции обладают острой характерностью и психологической выразительностью, картина в целом воспринимается как исторический документ, образно отражающий итог зловещей деятельности фашистских агрессоров.

Одновременно с темами, связанными с Великой Отечественной войной, развивается жанровая картина, посвященная мирной жизни, ее заботам и делам.

Особенно цельно и органично творчество А. Пластова. Художник создает цикл картин о колхозной жизни, утверждающий духовную силу и красоту поэтической души человека в повседневном ее проявлении. Картины Пластова «Колхозный ток» и «Ужин трактористов» по праву относятся к лучшим произведениям советской жанровой живописи.

Полотно «Колхозный ток» (1949) исполнено бодрости, радости. Средствами живописи художник выразил, как прекрасен труд хлеборобов. Композиция подвижна за счет более, чем обычно, развернутого рассказа, насыщена густым и звучным колоритом. Золото пшеницы заливает колхозный ток. Оно искрится множеством оттенков в снопах, грудах обмолоченного зерна, огромных скирдах соломы. Все пронизано живительным теплом, согревающим и персонажей картины и зрителя. Неожиданно в переливы золотисто-желтого вламывается огненно-красный цвет рубахи молодого парня, жадно пьющего воду из ковша. Этот персонаж не только собирает в узел красочный строй композиции, но и задает эмоциональный тон всей картине.

Также поэтично, но с лирической интонацией решает Пластов картину «Ужин трактористов» (1951, *илл. 21*). В ней характер пейзажа сообщает иную тональность всему полотну. Косые лучи заката золотят тучную, свежевспаханную землю, фигуры и лица людей. Пластов пишет широким мазком, без подмалевки и лессировок, сразу определяя силу и отношение тонов на свету и в тени, прописывая детали (травинки, цветы) и в то же время обобщая более крупные формы. Переливающиеся свежестью тонов плотные краски вечерней зари, рассыпавшей сверкающие блики, исполнены особой красоты. Они наполняют композицию не безмятежной идиллической тишиной, а ощущением умиротворенного покоя, полноты жизни. Земля становится здесь таким же действенным началом, как и люди.

Пластов работает чрезвычайно много и успешно. Юные и совсем детские образы входят лейтмотивом в его творчество. В них — источник особой радости художника, чистоты его искусства. Он пристально всматривается в обласканное солнцем упругое мальчишеское лицо с задорной копной льняных волос в картине «Витя подпасок» (1951); наслаждается прозрачной, как хрусталь, прохладной струей воды и угловатыми движениями девочки-подростка в «Роднике» (1952); мечтает с парнем, лежащим в траве с запрокинутой головой возле густой и высокой молодой пшеницы в картине «Юность» (1953—1954). Способность художника видеть в любом мотиве из сельской

15. П. Корин. Александр Невский. Центральная часть триптиха. 1942—1943

жизни его поэтическое начало неисчерпаема. Так, в картине «Весна» (1954) тонко сгармонированный колорит произведения вызывает ощущение легкости и прозрачности воздуха, целомудренности образа женщины и природы. Другое произведение Пластова — «Когда на земле мир» (1957) обращено к извечной теме материнства. И трудно сказать, чем больше взволнован художник: образом женщины с ребенком или сочностью трав и яблоневых веток. Бесспорно, и то и другое воспринимается Пластовым нераздельно, ибо природа и есть та органичная среда, в которой его героям живется просто и естественно.

С. Чуйков тоже вне природы не мыслит своих произведений. Но как бы ни блистали красотой горящие на солнце или тающие в дымке краски могучих горных хребтов, ни расстилались залитые морем света и воздуха необозримые степи Киргизии, Чуйков так пластически организует пространственную среду, что человек в ней господствует (естественно, если это не картина-пейзаж). И надо обладать огромной духовной силой и большим талантом, чтобы средствами живописи передать преобразующее значение социально-общественного переворота, сделавшего народ не менее величественным, чем окружающая его эпическая природа. Чуйков не нагружает холст краской. В сплавленной из тончайших тональных переходов композиции пейзаж подчиняется выражению главного — развитию самосознания народа, познавшего свободу и равноправие. Об этом рассказывают не сами события, а образы людей, воплощенные в «Киргизской колхозной сюите» [14].

16. Ф. Богородский. Слава павшим героям. 1945

17. П. Кривоногов. Победа. 1945—1947

Серия картин Чуйкова, посвященная Индии, естественно слилась с предшествующим творчеством художника. В этом есть своя закономерность, вытекающая не только из созвучия природы данной страны и ставшей ему родной Киргизии. Избрав себе в наставники А. Иванова и В. Сурикова, Чуйков развивает гуманистические традиции демократической русской культуры. Поэтому не прихоть и любопытство к экзотике побуждали художника с таким упорством сосредоточенно работать над новым циклом картин, в том числе и пейзажей, среди которых особо совершенно полотно «Гималаи» (1954). Покоренный жизнелюбием, не сломленным нищетой и полурабским в недавнем прошлом существованием, гордым сознанием человеческого достоинства и изысканной красотой народа, он передал сгусток своих впечатлений от Индии в полотнах «В пути» (1954), «Воспоминание о Джайпуре» (1953), «Песня кули» (1959, *илл. 25*), «На набережной в Бомбее вечером» (1954), а также во множестве других. В образах людей раскрывается сложный и своеобразный духовный мир, во многом родственный героям народного эпоса. Эпичность и мягкий лиризм, внутренняя сосредоточенность и как бы растворенность в поэтическом раздумье или гордая независимость замкнутых в себе индивидуумов — все это составило своеобразный сплав характеров-типов, написанных в тщательно отобранной цветовой гамме. Удивительно умение Чуйкова заставить краску запылать или переливаться жемчужным светом, подчинить композицию пережитым мыслям и чувствам в продуманной и завершенной живописной форме.

В созданных после войны картинах А. Дейнеки переплетаются темы труда и спорта, здоровой молодости. Динамика его композиций подчинена теперь выражению в первую очередь гармонии человека и окружающей его среды. Не случайно девушка в картине «На просторах подмосковных строек» (1949) сродни физкультурницам на полотне «Эстафета» (1947). Для художника ловкость, выносливость, мастерство в труде и спорте — неотъемлемые черты современной рабочей молодежи. Поэтому эти разные по сюжету и композиции картины родственны между собой в самом главном, основном — мироощущении. Коломенский зимний пейзаж, открывающийся взору со строительной площадки, и блестящий под солнцем асфальт Садового кольца, на котором идут спортивные соревнования,— тут и там строгий, напряженный ритм, тот же темп жизни — бодрый, наполненный силой юности. Особенно удалась Дейнеке картина «У моря» (1956) с рыбачками на берегу, развешивающими для вяления рыбу. По точности и сгармонированности движений стройных крепких женских тел, их упругой лепке полотно напоминает фреску; серебристо-мягкий колорит полон ощущения свежести моря и соленого ветра.

18. Кукрыниксы. Конец. 1947—1948

Приемы композиционных решений в картинах Дейнеки разнообразны. Но обычно художник использует их так, что непременно учитывает зрителя в качестве соучастника изображенного события. Как бы ни удалялись в глубину полотна просторы природы или ленты дорог и улиц, созданная им пространственная среда не замыкается в рамках картины. Монументальность его замыслов всегда подразумевает прилегающую световоздушную среду, составляющую с картиной единое целое.

Пименов так же, как Пластов и Дейнека, остается верен кругу излюбленных тем. По-прежнему в жизни московских улиц, старых и новых, в их многолюдной толпе, в витрине магазина, на новостройке и просто на углу перекрестка — в самом простом, каждодневном черпает он достойное кисти художника. Картины «В Москву», «Золотые ворота», «Белые колонны» и работы из серии «Рассказы о москвичах» — «Обыкновенное утро», «Проливной дождь», «Район завтрашнего дня» (*илл. 22*) привлекают поэзией будней многоликого города. Насколько изменилось выражение лиц его героинь (по сравнению с военными годами)! Чем они озабочены и куда спешат, что делают — все это входит в целостный мир лирических новелл. Из точных примет одежды, черточек общественного быта, из всего того, что, быть может, сразу неуловимо для обычного зрения, незаметно складывается характер и дух послевоенной столицы. В новом строительстве, благоустройстве домов, в общем процессе созидания мирной жизни деловые, спорые в работе, хорошеющие день ото дня героини художника занимают почетное место.

Мирный труд, созидательная жизнь по-разному преломлены в произведениях живописцев. Они отражают как новые грани послевоенной жизни советских людей, так и новые грани возросшего мастерства самих художников. Об этом свидетельствует, например, полная эпического спокойствия картина Я. Ромаса «На плоту» (1947, *илл. 23*) с раздольем вольной русской реки,

19. А. Лактионов. Письмо с фронта. 1947

20. Ю. Непринцев. Отдых после боя. 1955

разлившейся среди пологих берегов, с привычным укладом жизни странствующих плотогонов. На контрасте между состоянием природы и настроением купающихся женщин построена картина В. Цыплакова «После трудового дня» (1954), в которой узкая полоска свинцового неба, предвещающего грозу, почти погрузила в темноту окрестный пейзаж, но не нарушила спокойного, плавного движения фигур колхозниц, позолоченных лучами заходящего солнца.

Ощущение полноты жизни, плодородия земли, возделанной руками человека, вызывает полотно А. Бубнова «Хлеб» (1949). Налившаяся спелым колосом пшеница поднялась выше человеческого роста. Золотое «море», затопившее и людей и дороги, звучит символом могущества страны, залечившей раны, нанесенные войной. Эту же тему развивает художник и в более поздней картине — «Лето» (1957).

Ромас, Цыплаков, Бубнов — художники, разные по почерку, подходу к образному строю композиции, личным пристрастиям в живописи, однако их работы этих лет роднит большая роль пейзажа. Он — не только среда в жанровой картине. Значение его много шире. Образ природы входит в само содержание произведения, определяя его масштабность.

В иных случаях пейзаж играет не менее активную роль в формировании художественного образа картины, не претендующей на широту обобщения. Так, казалось бы, сюжет полотна «Утро» В. Загонека (1958—1960) чрезвычайно обыден и прост. Спешащие на работу колхозники потревожили гусей у водоема, и те взмахнули крыльями, словно стая белых лебедей. Благодаря отраженному в воде небу кажется, будто люди быстро и весело шагают по облакам вместе с летящими птицами. И эта наблюденная в жизни картина вызвала взрыв восторженности художника перед удивительной многоликостью поэтичной природы.

В пятидесятые годы видное место в жанровой живописи заняла тема освоения целинных земель. Она нашла отражение у художников разных поколений, в том числе в картинах Ф. Малаева «Поднятая целина» (1951), Е. Самсонова — «На новые земли» (1954) и других. Однако ни для кого эта тема не стала в такой мере определяющей, как для Д. Мочальского.

Мочальский создал серии «Люди целины» (1957) и «Люди целинных земель» (1959). В небольших по размеру картинах он соединил легкость кисти в изящном наброске с натуры со станковой законченностью, непритязательность жизненного мотива — с меткостью характеристик персонажей. «Вечер на полевом стане», «Новоселы (Из палатки в новый дом)», «Ухажеры», «Молодожены-целинники», «Письма пришли» (*илл. 24*) и другие жанровые сценки серий — это жизнь, взятая

21. А. Пластов. Ужин трактористов. 1951

22. Ю. Пименов. Район завтрашнего дня. 1957

в упор, как она есть, с ее на первых порах неустроенностью, заботами о хлебе насущном и в то же время обычными человеческими радостями—любовью, свадьбой, рождением ребенка и т. д. Однако не только правдивой, без прикрас характеристикой быта целинников привлекают работы художника. Основное в них то, какими гранями открываются ему человеческие отношения, как складываются судьбы молодых людей, отправившихся поднимать целину. Доброжелательность, гостеприимство, простота и непосредственность в проявлении чувств — черты характеров его героев.

Проблемы формирования духовного мира подрастающего поколения волнуют многих деятелей культуры. Передать средствами искусства становление характеров молодых — одна из сложнейших задач. По-своему решил ее художник В. Гаврилов в картине «На рассвете. Молодые изыскатели» (1952). В противоположность Мочальскому Гаврилов тяготеет к лирико-романтическому претворению своего замысла. Занимающееся утро застало за работой в походной палатке молодых геологов. Зыбкая светотень растворила в сиренево-сизой мгле четкость контуров предметов и пейзажа. Эта поэтическая среда сообщила особую одухотворенность людям, не только способным на упорство и дерзание в труде, но и склонным мечтать, фантазировать или просто тихо слушать рассвет. В другом полотне Гаврилова — «Свежий день» (1958) ощущение романтики жизни молодой героиней сливается с радостью собственного бытия художника, вместе с ней наслаждающегося свежестью ветра, сверкающими бликами солнца на широком разливе Московского моря в праздничном свете дня.

Не оставили художники без внимания и совсем юных героев — детей. В этой области живописи талантливым рассказчиком, обладающим юмором, выступил Ф. Решетников. «Прибыл на каникулы» (*илл. 34*), «Опять двойка» — картины, продолжающие традиции жанровой живописи передвижников в советском искусстве. Добрая улыбка художника освещает несложный домашний конфликт. Предательски торчащие из портфеля коньки выдают школьника, получившего двойку. Тепло, с пониманием характеров, повадок и интересов ребят пишут картины о детях И. Шевандронова, О. Богаевская, Е. Грибов.

Непросто развивалась в конце 40-х и в 50-х годах историческая живопись. Немало было картин о прошлом русского народа и его выдающихся деятелях, однако в этой области живописи оказалось меньше всего удач. Сказывались то недостаток цельности композиционного мышления, то слабое воображение, а иной раз ошибочность понимания основ исторического процесса. Внешняя картинность, прямая зависимость художников от модели-натурщика, расчет на эффекты различных фактур (шелк, бархат, сукно, рогожа), импозантность в расстановке фигур нередко заслоняли идею и смысл подобных произведений.

Неизмеримо плодотворнее работали художники над историко-революционной темой. Опыт военных лет заставил заново пережить события революционно-освободительной борьбы народа с царизмом, острее и глубже оценить мужество и героизм. В этом плане особое место принадлежит многофигурному полотну Ю. Тулина «Лена. 1912 год» (1954—1957, *илл. 26*). Лишенное внешнего пафоса и описательности, оно пронизано действительным драматизмом. Суровый зимний пейзаж, широта его пространственных границ, как и сдержанная скорбь о погибших, отвечают эпическому содержанию. Ясность и логичность композиционного решения, а также глубина психологических характеристик персонажей свидетельствуют об освоении художником традиций русской исторической живописи.

Особенно значительными были достижения живописцев в дальнейшей разработке Ленинианы. Преемственность художественного наследия нашла здесь весьма разностороннее воплощение.

Так, традиции монументальной исторической картины были успешно продолжены и развиты в многофигурной композиции «Выступление В. И. Ленина на III съезде комсомола» (1950, *илл. 29*), исполненной Б. Иогансоном с коллективом молодых художников [15]. Ее пафос — в скромности, человечности образа В. И. Ленина, слова и мысли которого глубоко проникают в души делегатов комсомольского съезда. Этот внутренний контакт с Ильичем массы молодых людей, разных по облику и характеру, составляет основной нерв картины. Она скомпонована свободно, легко, производит впечатление живой зарисовки события. Зритель как бы сам является участником знаменательного исторического съезда. И оттого, что разноликая, разнохарактерная аудитория, как будто на одном ды-

23. Я. Ромас. На плоту. 1947

хании, слушает Ленина, в картине ощутимы необычайная собранность и наполненность большой идеей. Солдатские шинели, матросские тельняшки, кожанки, дубленые полушубки, разностильная мебель — все это достоверно отражает время и несет образную нагрузку. Вспышки красного на скатерти, знаменах, лозунге, головных платках комсомолок вместе с синим вечерним светом, пробивающимся между портьерами окна, сообщают сдержанной цветовой гамме картины насыщенность и теплоту, подчеркивают общую приподнятость настроения, царящую в зале. Это произведение вместе с тем явилось итогом поисков, которые велись в те годы в области решения многофигурной композиции на историко-революционную тему в советском искусстве. Значительность его ощущается и поныне. Глубокое историческое содержание присуще и картинам В. Серова — художника, который не одно десятилетие последовательно работал над живописной Ленинианой. В его искусстве тщательная, документальная изученность событий сочетается с жизненностью выраженных ситуаций, обобщением в них народных идеалов.

В картине «В. И. Ленин провозглашает Советскую власть» (1947) выбор момента диктует приподнятость трактовки темы. Взволнованные солдаты и матросы в радостном порыве обращены к вождю, который объявляет народу о полной и окончательной победе революции.

24. Д. Мочальский. Письма пришли. Из серии «Люди целинных земель». 1959

25. С. Чуйков. Песня кули. Центральная часть триптиха «О простых людях Индии». 1957—1960

Запоминаются и небольшие по размеру картины Серова «Ходоки у В. И. Ленина» (1950, *илл. 30*) и «Зимний взят» (1954) историко-бытового содержания. Их жанровая трактовка оправдана народным характером революции, общей гуманистической направленностью ленинских идей. Социалистическая революция — кровное дело крестьянина, рабочего, солдата — таков основной идейный смысл этих полотен. Любовно и тепло обрисованы художником образы ходоков-крестьян, и разговор, который они ведут с В. И. Лениным в скромном уголке его кабинета, воспринимается как очень важный.

В картине «Зимний взят» — всего два персонажа — рабочий-красногвардеец и крестьянин в солдатской шинели. Они изображены на фоне парадной лестницы Зимнего дворца. Здесь частный бытовой момент (герои картины спокойно беседуют во время перекура) художественно обобщен. Непринужденное поведение новых хозяев страны, победивших в революции, в сопоставлении с великолепным дворцовым интерьером помогает острее ощутить, какой социально-общественный сдвиг произошел в жизни всей страны.

Эту тему развивают и последующие картины Серова — «Декрет о мире» и «Декрет о земле», «Ждут сигнала» (все — 1957).

Значителен вклад в Лениниану Д. Налбандяна, обратившегося к этой теме вскоре после войны. В 50-е годы он написал полотна «В. И. Ленин у А. М. Горького в 1920 году», «В. И. Ленин в Горках», а также «В. И. Ленин в 1919 году» (*илл. 28*), в которой показал вождя революции среди народа на Красной площади во время демонстрации трудящихся.

Следует отметить, что в произведениях художников на ленинскую тему проявились большая теплота и стремление к углубленному постижению внутреннего мира человека. Этого, как правило, были лишены создававшиеся в послевоенные годы официально-помпезные картины.

26. Ю. Тулин. Лена. 1912 год. 1954—1957

В картине В. Цыплакова «В. И. Ленин» (1947, *илл. 31*) Ильич, окруженный народом, выходит из Смольного. Контрасты света и тени, энергичная лепка фигур и лиц подчеркивают душевный подъем в бурные дни Великого Октября. Богатый оттенками серохристый колорит не теряет напряжения и силы. Ленинскому декрету о мире посвятил свою жанровую картину «Первое слово Советской власти» Н. Осенев. Полотно П. Никонова «Октябрь» переносит зрителя на улицы Петрограда в осенние сумерки. Жар костра, греющий красноармейцев, как бы таит в себе огонь предстоящих смертельных схваток с врагами первого в мире государства рабочих и крестьян.

Новаторский характер в решении историко-революционной темы обнаруживает Г. Коржев в триптихе «Коммунисты» (1957—1960). Его жанровые вещи — «В дни войны» (1954), «Влюбленные» (1959) — сюжетно не связаны с упомянутой работой, но также исполнены раздумья о судьбах людей в поворотные моменты истории. В триптихе художник объединил разные вехи неимоверно трудной и героической борьбы народа, затронувшей глубины человеческого сознания. Образная выразительность предельно сжатой живописной формы, ее публицистическая заостренность, смелость композиционных приемов раздвинули временные рамки истории, совместив прошлое с настоящим. Трилогия Коржева воплотила не только мужество, стойкость и упорство участников революции и гражданской войны. Она зазвучала призывом к борьбе за верность марксистско-ленинским идеям в наши дни. В первой части триптиха «Интернационал» (1957—1958) на поле сражения изображены только трубач и знаменосец. Их выбор художником глубоко символичен. И тот и другой выстояли в бою, но бой еще не закончен. Трубач, прижавшийся спиной к спине знаменосца, продолжает играть «Интернационал» среди павших бойцов. В этой сгущенной до предельного драматизма обстановке музыка пролетарского гимна звучит вечной славой тем, кто отдал жизнь за победу революции, и одновременно призывом до последней капли крови сражаться с врагом во имя торжества ее идеалов.

Левая часть триптиха «Гомер. Рабочая студия» (1958—1960) несет иную смысловую нагрузку. Еще не устоялся полный трудностей и лишений послевоенный быт, но уже с неодолимой силой сказалась тяга к созиданию, творчеству, овладению вершинами мировой культуры у ее законных наследников. В центральной части — «Поднимающий знамя» (1959, *илл. 27*) все полотно занимает фигура рабочего, вплотную придвинутая к зрителю. Взгляд рабочего обращен к нам — его сегодняшним потомкам. Такой прием выводит изображение художника за раму картины. В свою очередь низкий горизонтальный срез композиции еще более сжимает пространство, в котором тесно склоняющейся фигуре человека, поднимающего древко с алым полотнищем и готового, преодолев грозящую со стороны опасность, снова выпрямиться. Оттого движение рабочего кажется не только особенно напряженным, но и развивающимся во времени. Этот момент совершаю-

щегося действия, требующего своего развития и продолжения, подчеркнут еще и фрагментарностью композиции в каждой части триптиха. Вместе с тем незавершенность действия уравновешивается общей структурой триптиха. Поднятые вверх композиции боковых частей и вытянутость по горизонтали центрального полотна придают устойчивость целому, а укрупненные, больше человеческого роста фигуры усиливают монументальность всего произведения, объединяя отдельные части в единый живописный образ.

Новое осмысление событий гражданской войны как эпохи, объемлющей множество аспектов человеческой жизни, свойственно произведениям Е. Моисеенко — живописцу острому, темпераментному, обладающему даром широкого композиционного мышления. В рассматриваемый период он только начинает работать над циклом картин о гражданской войне.

О гражданской войне рассказывают и жанровые картины «В трудные годы» (1955—1957) и «Между боями» (1958—1960, *илл. 33*) А. и С. Ткачевых. Художники обратили внимание на один существенный аспект этой суровой, но романтической эпохи. Фронтовая жизнь стала бытом для многих сотен простых людей, которые вынесли на своих плечах сражения с врагом, однако это не поглотило высоких стремлений души строить мирную жизнь во всеоружии человеческих знаний. Оттого не случайно в картине «Между боями» усталые красноармейцы (а в первом полотне молодой боец и преждевременно поседевший крестьянин в солдатской шинели) прилежно сидят за партой в сельской школе, когда каждую минуту может раздаться сигнал боевой тревоги.

В конце 40-х и в 50-х годах значительные произведения вошли и в портретный жанр, хотя в целом процесс постижения духовного мира современника здесь развивается медленнее, чем в других живописных жанрах.

Выдающееся место принадлежит портретным работам П. Корина. Цельностью характеристики и глубиной образа отличаются портреты маршалов Советского Союза Г. К. Жукова, Ф. И. Толбухина, П. С. Рыбалко.

Монументальностью, утверждающей величие человеческого духа, интеллекта и таланта, выделяется среди других портрет скульптора С. Коненкова (1947). За внешней простотой композиции кроется виртуозное мастерство художника. Благодаря тонкому и точному расчету в распределении основных цветовых масс — темного на светлом и светлого на темном — почти плоскостная живопись обретает плоть и весомость в пространстве, напоминая лучшие образцы древнерусской фресковой живописи. Глубина постижения человеческой сущности, умение в спокойно сидящей фигуре вскрыть присущие ей духовную силу и творческое начало ярко проявились и в исполненном П. Кориным портрете художников Кукрыниксов (1957—1958, *илл. 37*), одном из шедевров мастера — психолога-аналитика. Пожалуй, до него ни один групповой портрет в советском искусстве не достигал такой силы художест-

27. Г. Коржев. Поднимающий знамя. Центральная часть триптиха «Коммунисты». 1957—1960

28. Д. Налбандян. В. И. Ленин в 1919 году. 1957

29. Б. Иогансон, В. Соколов, Д. Тегин, Н. Файдыш-Крандиевская, Н. Чебаков. Выступление В. И. Ленина на III съезде комсомола. 1950

венного обобщения и вместе с тем остроты индивидуализации каждого персонажа, сочетания монументальности целостного образа с конкретностью каждой детали, пафоса гражданственной значимости роли художника в обществе и личных качеств модели, переданных с большим сходством, а также общей публицистической направленности композиции, кровно связанной со всем творческим опытом и характером деятельности этих мастеров.

Многие художники работают над портретами прославленных рабочих. Правда, иногда они ограничивают свою задачу стремлением максимально верно передать внешнее сходство с моделью, забывая, видимо, что внешний облик людей далеко не всегда совпадает с основными чертами их характера. Мешает и несколько одностороннее понимание типического как средоточия только волевых качеств советского человека.

Среди многочисленных портретов, созданных в рассматриваемый период, в числе удачных портреты знатных людей завода «Серп и молот» Г. Горелова (*илл. 35*), сталевара М. К. Мурзича В. Орешникова (*илл. 36*), метростроевки Т. К. Рожковой В. Ефанова, бригадира завода имени Лихачева Нины Золотовой Е. Кацмана, портреты, исполненные И. Серебряным и Ю. Кугачом.

Заметным на выставках этих лет было появление несколько нарочито монументализированных, словно литых, портретов «Горнового» и «Доменщиков» М. Труфанова и «Литейщиков» свердловчанина И. Симонова. Не лишенные выразительности, они создают обобщенный образ сильных, мужественных людей, чему в значительной мере, правда, способствуют производственные атрибуты — спецодежда, шлемы, орудия труда.

Широко практикуется и работа над портретными сериями. Художники пишут работников промышленных предприятий, колхозов, совхозов, обращаются в творчестве к образам современников, принадлежавших ранее к так называемым малым народностям, которые буквально на глазах преображаются, обогащаясь новым мировосприятием. К подобным произве-

30. В. Серов. Ходоки у В. И. Ленина. 1950

31. В. Цыплаков. В. И. Ленин. 1947

дениям принадлежат портреты передовых людей Алтая художников С. Дудника и К. Максимова, а также полотна о манси свердловчанина В. Игошева, образы ненцев в картинах-портретах архангельца Д. Свешникова (*илл. 38*).

Заметен интерес художников и к композиционному портрету на пленэре. Пейзаж в таких работах помогает ярче оттенить индивидуальные особенности людей. Органичная связь человека с природой проступает, например, в самом замысле композиции «Портрет бригадира А. И. Перепелкина» Л. Кабачека (1959, *илл. 39*). В неловкой позе оперевшегося на велосипед бригадира, в жмурящихся от солнца глазах, смуглом худощавом его лице живо читается нетерпеливость энергичного человека, душой и мыслями привязанного к только что вспаханной земле. На ярком свету, в солнечном ореоле написан В. Нечитайло портрет «Любочки-почтальона» (1959—1960, *илл. 40*) — русоволосой девушки в красном платье. Сверкающие свежестью краски ясного летнего дня гармонируют с приветливой жизнерадостностью ее открытого юного лица. В этих портретах видна неисчерпаемость традиций русской живописи.

Галерея образов современников пополнилась и портретами советских ученых, артистов, художников. Среда творческой интеллигенции обычно близка живописцам. Поэтому в подобных портретах реже встречаются придуманность композиции, перегрузка фона деталями, уточняющими профессию модели, да и у самих моделей отсутствует чувство скованности позированием художнику. К лучшим в этой галерее принадлежат портреты скульптора Б. И. Яковлева кисти А. Герасимова, академика Н. Д. Зелинского П. Котова (*илл. 42*), тонкий, светящийся нежной гаммой розово-перламутровых тонов одухотворенный портрет Г. С. Улановой, начатый В. Орешниковым еще в годы войны, его же портрет артистки Д. В. Зеркаловой. Известный портрет К. С. Станиславского, созданный Н. Ульяновым в 1947 году,— это не прижизненный портрет величайшего реформатора русского театра. Его облик возник на полотне в результате сделанных художником этюдов с натуры, а также на основе памятных встреч во время совместной работы над театральными постановками. Блистательные уроки режиссерского мастерства пригодились Ульянову как историческому живописцу и как портретисту. Умение посадить модель, вписать ее в интерьер, найти характерную позу, передать мимику и выражение лица, жест руки — все это в данном случае помогло живо и правдиво воссоздать образ Станиславского на склоне лет, сохранившего ясность мысли, творческую работоспособность, элегантность артистической натуры.

Совсем в иной манере — острой, даже немного резкой в подаче модели, но не обедняющей ее психологической характеристики — исполнены А. Гончаровым «Артист С. Корень в роли Меркуцио» и «Художник К. С. Елисеев». В целостном абрисе на светлом фоне темного силуэта Кореня в черном трико, черном бархатном колете и алой шапочке на голове схвачено самое типическое в трактовке артистом этой роли в ба-

32. Я. Николаев. На всем пути народ стоял... 1957

33. А. и С. Ткачевы. Между боями. 1958—1960

лете «Ромео и Джульетта»: порывистость и необычайная пластичность движений, жизнерадостность, озорство и одновременно легкая горечь, притаившаяся в уголках губ, словно предвещающая трагическую участь Меркуцио в спектакле. В образе Елисеева охристо-зеленоватой гаммой портрета, подробной прорисовкой морщинистого лица, взгляда глаз, губ подчеркнуты острота ума, ироничность, порой граничащая в общении с людьми с желчностью, но не лишающая вместе с тем большого человеческого обаяния этого художника-сатирика.

Среди обширной серии В. Ефанова — портреты Героя Социалистического Труда академика А. В. Топчиева, художника М. И. Курилко («Дедушка с внучкой»), народной артистки СССР Е. Н. Гоголевой и других деятелей театра, а также поэтов, писателей, художников (*илл. 43*). Каждый из них написан в определенной цветовой атмосфере, с каждым художник будто ведет диалог, открывающий черточки и интонационные различия характера, слитые в целостный образ, обладающий неповторимостью. Вместе с тем ощущение живого общения исчезает, когда Ефанов приступает к созданию больших групповых портретов «Передовые люди Москвы в Кремле» (1949) или «Заседание Президиума Академии наук СССР» (1951). Правда, подобный недостаток присущ и другим живописцам, зачастую работавшим над групповыми портретами бригадным методом, не принесшим, за редким исключением, желаемых результатов в станковом искусстве. Обычно подготовительные этюды с натуры выглядели много убедительнее и жизненнее в сравнении с портретами, введенными в общую композицию.

Портрет составляет неотъемлемую часть по-прежнему разностороннего творчества П. Кончаловского, сохраняющего, несмотря на преклонный возраст, непосредственность эмоционального восприятия. Окружающая жизнь, люди, природа буквально захлестывают мастера, привлекая своей красотой, обилием красок и совершенством формы. Произведения разных жанров чрезвычайно близки между собой по мироощущению, живописно-пластическому ви́дению натуры. Об этом свидетельствуют портреты арфистки Веры Дуловой и певицы Зары Долухановой, привлекающие женственностью, творческим вдохновением. Пример тому и

34. Ф. Решетников. Прибыл на каникулы. 1948

35. Г. Горелов. Портрет А. С. Субботина, сталевара завода «Серп и молот». 1948—1949

исполненная огромного жизнелюбия картина «Полотер», в которой художник языком темпераментной живописи передал красоту пластики человеческого тела в ритмично согласованном движении. С большим наслаждением работает Кончаловский и над натюрмортами. На исходе 40-х годов он еще пристальней вглядывается в качественные признаки предметного мира и виртуозно извлекает из него бесконечную гамму красок в пределах определенной тональности. Таковы «Хлеб, ветчина и вино» с массой оттенков серо-зеленых и теплых коричнево-красных тонов; нарядный и звонкий натюрморт «Поднос и рябина», где красное на красном, споря, перебивая друг друга, достигают редкой силы звучания. Позднее, в 1954—1955 годах, художник предпочитает сосредоточить внимание на отдельном предмете — «Клубника», «Черная смородина», «Сирень» или «Сирень в кошелке на полу», умея извлечь из него дыхание самой жизни, ее аромат. Подобные работы Кончаловского утверждают красоту и благородство форм самых простых вещей; он раскрывает поэтичность с огромным мастерством и блеском своего таланта.

Вообще в период войны и самые первые послевоенные годы натюрморт занимал сравнительно небольшое место в искусстве, и это вполне естественно. Вскоре, однако, творчество ряда художников охватывает и данный жанр. Известны, например, многочисленные натюрморты В. Стожарова («Хлеб» и другие), где свежевыпеченный хлеб и несложный инвентарь крестьянского быта приобретают особый смысл и одухотворенность. Перед зрителем, в сущности говоря, не натюрморт в обычном смысле, а скорее образ русского хлебосолья, домашнего радушья и тепла.

Совсем иные эстетические качества предметного мира привлекают обычно Е. Малеину. Ее натюрморты всегда просты по композиции, немногословны по колориту, но требуется взыскательный вкус и тонкое живописное мастерство, чтобы кусок спелой дыни, персики, ягоды преподнести как неожиданное художественное откровение (*илл. 41*).

Проблемы мастерства, более полного и глубокого отражения жизни в целостном и законченном художественном образе имели прямое отношение к творчеству пейзажистов. В этом жанре особенно энергично ра-

36. В. Орешников. Портрет сталевара М. К. Мурзича. 1949

ботали художники старшего поколения. Гармоничны, пронизаны светом и воздухом пейзажи В. Бакшеева «Иней» (*илл. 13*), «Утро на берегу», «Какое приволье!», «Овражек (Подмосковье)». Удивительны по светоносной силе и красоте тональных отношений и пейзажи Н. Крымова «Когда цветут липы», «Тихий вечер» и превосходный «Зимний пейзаж» И. Грабаря (*илл. 45*). Небольшие пейзажи-картины, преимущественно Подмосковья — «Ива цветет», «Первая зелень» и другие (*илл. 48*),— мастерски исполненные С. Герасимовым, воспевают красоту среднерусской природы, художник всегда находит множество новых мотивов, умеет передать тончайшие нюансы настроения. Звонкие, свежие краски, то относительно плотные, то прозрачные, сверкают на солнце, как драгоценные эмали.

Совсем иные по характеру и структуре художественного образа пейзажи В. Мешкова. В них привлекает масштабность, эпичность восприятия. «Сказ об Урале», «Кама» (1950, *илл. 44*) величественны раздольем необозримых далей, дремучей силой непроходимых лесов, своей первозданностью. Извечную суровую красоту дальнего Севера художник показал в пейзажах «Баренцево море», «За Полярным кругом». Различны по настроению и состоянию природы пейзажи-картины Б. Яковлева «Подольские дали», «Начало весны», «Свет колхозам».

Серии пейзажей Н. Ромадина — «Времена года», «Русские мелодии», Северная серия — словно открывают красоту нехоженых мест, исполнены лиризма и поэзии, в которой слышится особая задумчивость народных напевов. В пейзаже «Лесное озеро» художник, очарованный волшебством природы, особо подчеркивает ее сказочную таинственность.

Более мужественны по характеру отображающие внутреннюю жизнь природы эпические пейзажи «Над Волгой», «В Жигулях. Бурный день» (*илл. 49*) А. Грицая. Однако вслед за ними художнику становятся свойственны и лирическая проникновенность и поэтическое одухотворение в изображении скромных, как будто на первый взгляд ничем не приметных уголков природы («Ручей», «Подснежники. Осинник», 1957; «Зеленая рожь»), требующие тонкого живописного чутья и мастерства. Пейзажу посвящает свое творчество Л. Бродская. В композициях художницы чаще преобладают многоплановый панорамный вид природы или совсем ближний заснеженный еловый лес. При тщательной отделке мельчайших деталей ее картины не теряют цельности, выдержаны в тоне (*илл. 46*).

Над циклом поэтических пейзажей, посвященных суровой, но обжитой человеком природе Сибири, начинает успешно работать красноярский художник Б. Рязузов (*илл. 47*). С интересными и содержательными пейзажами выступили к этому времени Ю. Подлясский, Н. Осенев, горьковчане А. Каманин и В. Пурыгин, владимирец К. Бритов, свердловчанин А. Бурак, Т. Ряннель из Приморского края, новосибирец И. Титков, В. Рогаль из Иркутска.

Слиянием эпического начала с лирическим чувством отмечены пейзажи, в которых более остро и настойчиво звучит тема современности — сегодняшнего дня страны.

В числе таких работ — пейзажи К. Юона с их ярко выраженным гражданственным чувством художника. Удивительно, как не старело искусство этого мастера. Оно находилось в постоянном движении, поиски новых мотивов отражали его отношение к действительности. «Раскрытое окно» (1947) — это не столько любование свежестью и красотой природы, сколько призыв к действию, к человеческому деянию, такому же яркому, неповторимому, как зелень листвы, как воздух и свет, льющиеся непрерывным потоком в окно. Другое полотно Юона, «Утро индустриальной Москвы» (1949, *илл. 50*), эпично по складу. Многоплановый пейзаж сложен по ритмам, пространственному решению, сюжетно-повествовательной канве. Только опытная рука большого мастера могла объединить в целостном образе поэзию раннего зимнего утра и начало трудового дня огромного индустриального города, найти такую художественную меру, чтобы эти два мотива естественно дополняли друг друга.

Острым чувством современности отмечены пейзажи Г. Нисского. Его восприятие природы неразрывно с ви́дением нового в ней. В картинах художника четко продуманный линейный ритм и напряжение цветового пятна, его силуэт образуют вместе динамическую композицию, благодаря чему плоскостная манера не утрачивает пространственности и глубины. Среди работ Нисского этих лет одной из лучших является картина «Белорусский пейзаж» (1947, *илл. 51*). Стремительно убегает вдаль извилистая лента железнодорожных пу-

37. П. Корин. Портрет народных художников СССР М. В. Куприянова, П. Н. Крылова и Н. А. Соколова. 1957—1958

тей. Взору открываются необозримость полей, дальний и ближний леса, высокое небо, написанные как бы на большом дыхании — свободно, легко, красиво. Обычно мотив дороги как движения вперед не приобретает у Нисского метафорический характер, но составляет основу его пространственно емких композиций и в более поздних пейзажах, таких, как «Подмосковье, февраль» (1957) или «Колхоз «Загорье» (1959—1960). В этих пейзажах за логикой их внутреннего построения, красотой контрастов света и тени, ритмической согласованностью частностей с общим жизненным и эстетическим впечатлением от природы активно проступает целостность мировосприятия художника.

Пятидесятые годы в истории русской советской живописи в целом отмечены не только дальнейшим развитием отдельных жанров и решением в них проблем, поставленных жизнью нашей страны. На полотнах художников начинают появляться природа, люди, города других стран — Китая, Индии, Кубы; настойчивей звучат темы борьбы за мир и интернациональную солидарность трудящихся. И сама живопись становится не только объектом восприятия соотечественников. Она неизмеримо шире, чем прежде, выходит на международную выставочную арену. Завоевывает все более пристальное внимание и признательность зарубежных зрителей.

Одновременно на исходе освещаемого периода возникает ряд новых тенденций в искусстве социалистического реализма в связи с углублением его проблематики, отражением сложных общественных явлений и процессов в их взаимосвязи, к решению которых обращается новое поколение живописцев.

В монументальной живописи многие темы, задуманные в годы войны, были осуществлены после ее победоносного окончания.

Два панно — «Победа» и «Мир» Е. Лансере для главного вестибюля московского Казанского вокзала (1946) явились последней работой художника в обла-

38. Д. Свешников. Хозяин тундры. 1957

сти монументального искусства. Аллегорическим образам — могучему богатырю, олицетворяющему воинскую доблесть, победу русского народа, и женщине-матери с ребенком и лавровой ветвью, символу мира и будущего человечества,— художник придал жизненные и глубоко человечные черты. Приподнятой торжественности образов соответствуют атрибуты и эмблемы, имеющие также символическое значение.

В другом плане решены в 1945—1946 годах художниками В. Серовым и Н. Кочергиным три исторические композиции, расположенные широким фризом на стенах Белоколонного зала Ленинградского Совета. Структура этих живописных панно — «Строительство Петербурга при Петре I», «Петроград в Октябре 1917 года» и «Ленинград в дни Великой Отечественной войны» — исключала символику и целиком опиралась на историческую достоверность в трактовке людей и эпохи.

Среди жанров монументального искусства значительное развитие в этот период получает живописный плафон. Сложные пространственно-тематические композиции, повествующие о советской действительности, построенные по принципу иллюзорного разрыва плоскости потолка, заняли преобладающее место в работах Г. Рублева и Б. Иорданского (во Дворце культуры Московского метрополитена и гостинице «Украина»). Эти же принципы были свойственны и работам К. Тутеволь, П. Михайлова, В. Коновалова и М. Киричека в Доме культуры Первого государственного подшипникового завода (Москва), А. Файнберга в санатории «Новые Сочи» и многих других.

Большое место в монументальном искусстве этого периода заняли росписи и мозаики во вновь пущенных в эксплуатацию радиусах Московского и Ленинградского метрополитена. В Москве — это мозаики И. Рабиновича в вестибюлях станций «Бауманская» и «Павелецкая-кольцевая», триптих Г. Рублева и Б. Иорданского на станции «Серпуховская» (ныне «Добрынинская»), а также цикл мозаичных композиций П. Корина на сводах подземного зала станции «Комсомольская-кольцевая». Мозаики Корина в виде декоративных плафонов сочетают сюжетные композиции, посвященные Отечественной войне 1812 года, с портретами великих русских полководцев: Александра Невского, Дмитрия Донского, Минина и Пожарского, Суворова, Кутузова. Их торжественной репрезентативности отвечает обобщенный характер образов, трактованных лаконично и монументально. Крупные первоплановые фигуры на золотом плоском фоне обретают героические черты народа. Красивый колорит, богатство тональных отношений, а также тонкое понимание специфики мозаичной живописи отличают коринские мозаики, запечатлевшие воинские доблести русских людей.

К наиболее значительным мозаичным циклам принадлежат восемнадцать картин на станции «Киевская-кольцевая» (1954), исполненных А. Мизиным и А. Ивановым. Они посвящены дружбе народов Украины и России. Лучшие из них — «Переяславская рада», «Полтавская битва» и «Борьба за Советскую Украину».

Значительных успехов добились художники, работавшие в технике флорентийской мозаики. В частности, в мозаиках Г. Опрышко на станции «Белорусская-кольцевая» (1951) удачно использованы природные особенности разноцветных пород мрамора и золотой смальты в сюжетных плафонных композициях, посвященных борьбе белорусского народа в годы Великой Отечественной войны и мирной созидательной жизни после ее окончания. Другая работа Опрышко — многофигурный мозаичный фриз в наземном вестибюле станции «Киевская» (1954) хорошо сочетает изображение шествия рабочих и колхозников с государственным гербом Украинской ССР.

Интересная, пронизанная духом революционной романтики монументальная композиция «Залп «Авроры» в технике мраморной мозаики и смальты была создана в наземной станции метро «Балтийская» в Ленинграде (1955) художниками Г. и И. Рублевыми. Содержательны, красочны смальтовые мозаики «Приезд В. И. Ленина в Петроград в апреле 1917 года» на станции «Финляндский вокзал» и «Изобилие» (*илл. 52*) в вестибюле станции «Владимирская» А. Мыльникова, А. Королева и В. Снопова. Монументален и декоративен обобщенно-аллегорический образ композиции «Миру — мир» (1955) А. Соколова и В. Воронецкого на станции «Автово», исполненной в технике смальтовой мозаики.

Во второй половине 50-х годов декоративные панно широко использовались в дни Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Народные орнаментальные мотивы нашли место в современной безордерной архитектуре — в росписях интерьеров московских кинотеатров «Москва», «Мир», в которых принимали участие художники Е. Рейхцаум, Н. Ковалев и другие. Одновременно открылось новое поле деятельности для художников в связи с участием СССР в международных выставках. Так, планировка интерьера центрального зала советской выставки в Нью-Йорке на площади Колба в многоэтажном здании «Колизея» летом 1959 года строится на пространственном размещении стендов (художники К. Рождественский, В. Родионов) с росписями художников А. Гончарова, В. Эльконина, А. Васнецова, Б. Милюкова. В свою очередь выставка «Чехословацкое стекло» в Москве (1959), Польская промышленная выставка в московском Парке культуры и отдыха имени Горького (1959) и многие другие стимулировали эту область декоративно-прикладного искусства.

Великая Отечественная война потребовала значительной перестройки работы театров. Сразу же были организованы специальные фронтовые театры и фронтовые концертные бригады для обслуживания действующих армий. Часто эти творческие коллективы не только выступали перед бойцами, но и с оружием в руках участвовали в боях (Театр Балтийского флота, Симферопольский театр и другие). В Ленинграде во время блокады были организованы Театр народного ополчения и фронтовой театр «Искра». В осажденном Сталинграде драматический театр функционировал до сентября 1942 года. Временно многие московские и ленинградские театры были эвакуированы в тыл страны — на Урал, в Сибирь, Среднюю Азию, на Волгу. Трудности перебазирования громоздкого театрального хозяйства, освоение новых, часто неудобных сценических площадок, нехватка материалов для декораций и другие лишения, связанные с войной, не только не ослабили ритмическую работу театров, но и активизировали ее. Максимальная собранность, чувство огромной ответственности, а также принципиальная экономия средств выражения сделали искусство театрального художника выше и тоньше.

В историю советского театра 1942—1943 годов вошли постановки «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Нашествие» Л. Леонова. Над ними работали крупнейшие художники: В. Дмит-

39. Л. Кабачек. Портрет бригадира А. И. Перепелкина. 1959

40. В. Нечитайло. Любочка-почтальон. 1959—1960

риев и В. Рындин, Н. Шифрин и Б. Кноблок, Б. Волков и С. Юнович, В. Козлинский и другие.

Декорации к спектаклю «Фронт», независимо от индивидуальности художника, имели схожие решения. В этом спектакле важно было дать образ Родины, показать землю, на которой сражается и за которую борется народ. И пейзаж здесь приобретал особую силу не только эмоционального, но и символического звучания. Однако художественное обобщение в лирико-поэтическом плане не вело к утрате черт жизненной достоверности. Дмитриев во МХАТе, Кноблок в Малом театре, Рындин в Театре имени Евг. Вахтангова, Волков в Московском театре драмы, Шифрин в ЦТКА — все они с особым волнением решали новую проблему создания сценического военного пейзажа. Принцип драматического сопоставления лирической или лирико-эпической природы с напряженной боевой обстановкой лег в основу большинства декорационных решений.

В то же время прочтение пьесы «Русские люди» разными художниками сопровождалось разным ее изобразительным воплощением. В одном случае Рындин одел сцену в строгие серо-зеленые сукна, чтобы не размельчить остропублицистический диалог со зрителем. В другом — художник Дмитриев наряду с обстоятельной вещественной обстановкой внутри каждого акта выносил живописный занавес с руинами разбомбленного города в качестве самостоятельно действующего в спектакле драматического пролога. Скупы, предельно выразительны дмитриевские декорации «На мосту» в опере «Надежда Светлова» И. Дзержинского (1943). Художник создал один из самых впечатляющих образов блокадного Ленинграда. Зенитное орудие на набережной Невы, ростральная колонна и еле видимый сквозь снежную поземку шпиль Петропавловской крепости исполнены не только настороженной тишины, но и гордости за стойкость защитников неприступного города.

Пейзажи Волкова, в которых он изобразил рвущиеся снаряды и огромные воронки от бомб в опере «В огне» Д. Кабалевского (1943), были похожи на зарисовки с натуры в прифронтовой полосе, увеличенные до сценических размеров.

Важно подчеркнуть, что в подобных спектаклях сценический пейзаж впервые так непосредственно-эмоционально отражал драматические события времени. Пейзаж становился той реальностью в спектакле, которая способна была воплотить патриотические чувства как зрителей, так и художников. Он явился особым вкладом в сценографию этих лет, не имея аналогий в предшествующие годы.

Декорации Шифрина к «Сталинградцам» Ю. Чепурина (ЦТКА, 1944) в этом отношении обрели особую значимость. В них художник развил общие тенденции, характерные для пейзажа военных лет, и один из первых на основе собранного на месте материала создал своего рода образ-памятник, посвященный исторической сталинградской эпопее. Одна из лучших картин в спектакле — «Дом Павлова». В центре сцены возвышался, словно грозное пластическое изваяние, осколок разрушенного здания со следами безмятежного домашнего уюта и одновременно беспримерных героических битв: на обломке наружной двери проступали слова: «Стоять насмерть». Ощущение нарастаю-

щей тревоги, нарушенного течения привычной жизни пронизывало декорации к «Нашествию» Л. Леонова художницы С. Юнович (Ленинградский театр драмы имени А. С. Пушкина, 1944) и Я. Штоффера (Малый театр, 1943).

Примечательно, что в эти годы пьесы, казалось бы, не имевшие к войне непосредственного отношения, становились созвучными времени. Таким спектаклем стали «Кремлевские куранты» Н. Погодина с декорациями Дмитриева (МХАТ, 1942), где узнаваемые уголки старой Москвы были особенно дороги, когда враг находился на подступах к столице, а общая устремленность пьесы, утверждавшей величие и жизненность ленинских идей, приобретала особую актуальность. То же можно сказать и о спектакле «Юность отцов» Б. Горбатова (1943) в декорациях Козлинского, правдиво воскресивших суровый быт эпохи гражданской войны, пронизанной верой и упорством в борьбе за новую жизнь, которую теперь стремились уничтожить фашисты. И даже в пьесе, посвященной, казалось бы, сугубо мирной проблеме — изысканию нефти, в «Глубокой разведке» А. Крона (МХАТ, 1943) простые и лаконичные декорации В. Татлина не только придавали теме настойчивой трудовой битвы жизненную глубину и масштабность, но и перекликались с героическими событиями дня (суровый пейзаж с буровой вышкой и штольней напоминали блиндаж).

Одновременно в репертуар театров входят пьесы комедийного жанра. Именно в эти годы были созданы в полную меру зрелищные живописные декорации Ю. Пименова к «Копилке» Э. Лабиша (ЦТКА, 1943), остроумное и изобретательное оформление Н. Акимова к «Мадемуазель Нитуш» Р. Эрве (Театр имени Евг. Вахтангова, 1944).

С другой стороны, это время отмечено и поисками обобщенных художественных решений, в которых декорация играла главенствующую роль в режиссерской концепции спектакля. Этим отличается, в частности, постановка Н. Охлопковым пьесы «Сыновья трех рек» В. Гусева в декорациях Рындина, в которых художник широко использовал изобразительную символику условного театра.

Особое внимание театров было обращено и на русскую классическую драматургию. Специальный смотр спектаклей, проведенный в РСФСР в 1943—1944 годах,— красноречивое свидетельство значения в годы войны подобного репертуара. Не случайно декорации Дмитриева к «Последней жертве» А. Островского (МХАТ, 1944) вошли в золотой фонд советской сценографии. Художник много работал над пьесами драматурга, неоднократно возвращаясь к «Грозе», «Бесприданнице». Он видел в Островском не столько бытописателя, сколько психолога — аналитика нравов и уклада жизни буржуазно-купеческой среды, поэтому в декорациях особое внимание уделял сценической атмосфере действия и сложной цветовой партитуре, отвечающим смене настроений и переживаний героев, превосходно ощущая быт и дух этой среды.

Все, что было связано с именами Пушкина и Чайковского, стало в годы войны еще дороже сердцу русского человека. С особой психологической глубиной и лирическим проникновением были исполнены Дмитриевым декорации к «Пиковой даме» (ГАБТ, 1944),

41. Е. Малеина. Бананы и дыни. 1954

П. Вильямсом к «Евгению Онегину» (ГАБТ, 1944). Вильямс внимательно изучил пушкинскую эпоху еще во время работы над пьесой «Последние дни (Пушкин)» М. Булгакова (МХАТ, 1940—1943), удачно объединив отдельные картины спектакля общим лейтмотивом, подсказанным ремаркой драматурга. Этим лейтмотивом была вьюга, проецированная на передний тюлевый занавес. Она то поглощала собой действие на сцене, как бы растворяя в снежной мгле последние трагические дни в жизни поэта, то делала его зримым, когда декорации и актеры освещались внутри сцены. Много сил и вдохновения отдал художник постановке оперы «Иван Сусанин» М. Глинки на сцене Большого театра (1944), усилив в декорациях героическое начало.

В русле русской классической оперы по-прежнему находились интересы Ф. Федоровского. Но война сообщила его декорациям сдержанную напряженность и в то же время усилила их поэтическую глубину. Живя в эвакуации в Васильсурске, а потом в Перми, художник острее ощутил особенности русской природы и русского человека, объятого тревогой за судьбу Родины. В опере «Князь Игорь» (ГАБТ, 1944, *илл. 54*) на сцене предстали полные драматизма и эпической мощи древние памятники архитектуры, обагренные закатом степи с вражеским половецким станом, а затем просветленный, в весеннем ликовании Путивль.

Романтической приподнятостью отмечены живописные декорации Б. Волкова в операх «Суворов» С. Василенко (Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, 1942), «Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова (там же, 1944). Особой драматической выразительности атмосферы сценического действия художник достиг в оформлении и костюмах балета «Лола» С. Василенко (там же, 1943), посвященного борьбе испанского народа за свою независимость.

Как в станковой живописи тема войны надолго осталась в творчестве живописцев, так и в репертуаре

42. П. Котов. Портрет академика Н. Д. Зелинского. 1947

театров послевоенных лет она сохранила непреходящее значение. Многие другие проблемы, решаемые драматургией, постановщики рассматривали также сквозь призму событий военных лет. Наряду с тематическим и стилистическим разнообразием спектаклей театр сталкивается с рядом противоречий.

Псевдоисторичность некоторых спектаклей, их пышное и безвкусное оформление, обедняющая героев однозначная прямолинейность характеров в бесконфликтной драматургии, а также попытки канонизировать отдельные постановки в качестве образцов для всех театров — таковы были затруднения, которые преодолевали театр и театрально-декорационное искусство в своем развитии.

Специальные постановления Центрального Комитета ВКП(б) 1946—1948 годов сыграли важную роль в дальнейшем развитии советской драматургии и советского театра. В этих партийных документах отмечалось увлечение историческими сюжетами, отсутствие должного внимания к художественному оформлению театральных постановок на современную тему. Обращение к инсценированию романов эпохального значения, принадлежащих крупнейшим советским писателям, новое прочтение классической драматургии — от Шекспира до Маяковского — привели к созданию новых сценических образов, в которых прошлое ведет диалог с настоящим, а насущные проблемы современности решаются многогранно.

Постановка «Молодой гвардии» по А. Фадееву, осуществленная режиссером Н. Охлопковым в декорациях В. Рындина (Театр имени В. Маяковского, 1947), стала этапной. Романтическая приподнятость зримого образа сливалась с мужественным, патетически-страстным характером всего спектакля. Огромный красный стяг на почти пустой сцене был яркой изобразительной метафорой, выражением живых и трепетных чувств героев и вместе с тем органичным конструктивным элементом сценического действия, объединившим дробную композицию инсценировки романа. Важно и то, что эпическое звучание спектакля было достигнуто не внешней масштабностью декораций, а внутренней наполненностью общего замысла, его гражданской и политической значимостью. В рассматриваемый период, пожалуй, трудно найти другой пример подобного эмоционального единства в восприятии спектакля и зрителями и самими его участниками.

Большую роль, как и в военные годы, продолжает играть сценический пейзаж в спектакле. Конкретизированный разными приметами, присущими месту и времени действия, он является одним из ведущих компонентов синтетического театрального образа.

Например, в том же 1947 году Вильямс во МХАТе создал декорации к «Великим дням» Н. Вирты, в которых скупое и лаконичное решение картины «Блиндаж» вывело драматический сценический пейзаж на уровень лучших достижений пейзажной живописи военных лет.

Огромные пейзажные картины Ю. Пименова в спектакле «Степь широкая» Н. Винникова (1949), по существу, впервые в таком масштабе показали зрителю бескрайние просторы земли, возрожденной трудом колхозников. Такая же ведущая роль принадлежала пименовским живописным пейзажам (как бы вставленным в жесткий, полуобъемный портал сцены) в спектакле «Весенний поток» Ю. Чепурина (1953) о строительстве Волго-Дона.

43. В. Ефанов. Портрет художника В. Н. Бакшеева. 1953

Необычное место занял пейзаж в знаменательном спектакле режиссера А. Попова и художника Н. Шифрина «Поднятая целина» по Шолохову (ЦТСА, 1957, *илл. 56*), где художественная правда и правда жизни выступали в неразрывном единстве. Здесь маленький клочок рельефной земли, то засыпанной снегом, то зеленеющей озимыми, на которой расположился казачий хутор Гремячий Лог, обрел не столько символическое, сколько конкретно-бытовое значение. При активном использовании эмоциональной выразительности громадного пространства сцены он помогал в синтетическом образе спектакля соединить лаконичность изображения с масштабностью событий, поэтические картины природы — с меткостью исторической характеристики персонажей.

Цветной пейзаж-проекция, предваряющий действие к каждой картине, стал важной частью декораций А. Васильева в «Далях неоглядных» Н. Вирты (Театр имени Моссовета, 1957). Пейзаж играл существенную роль и в декорациях И. Сумбаташвили в «Иркутской истории» А. Арбузова (Театр имени Евг. Вахтангова, 1959), где панорамный охват сибирской природы

сочетался с трансформирующейся установкой, на которой происходило действие. Пейзаж городской — послевоенной Москвы,— выявляющий эстетику современной архитектуры в ее фактуре и конструктивных особенностях, столь восприимчивых к свету, стал ведущим лейтмотивом спектакля «Весенние скрипки» А. Штейна (Театр имени Маяковского, 1959), оформленного Е. Коваленко и В. Кривошеиной. Все сказанное выше свидетельствовало об отношении художников театра к пейзажу на сцене не только как к образному выражению эпохи; его характер обогащал мировосприятие зрителя, воздействовал на формирование художественных вкусов.

Весьма симптоматична для этих лет своеобразная перекличка поколений: режиссеры и художники театра всякий раз переосмысливают творческий опыт предшественников, работавших в 20-е — 30-е годы.

Г. Товстоногов нашел свое решение «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского (Ленинградский театр драмы имени А. С. Пушкина, 1955), где оформление художника А. Босулаева отчасти напоминало декорационную установку Рындина в этой пьесе, поставленной Камерным театром в 1933 году. По существу, сходство было в отдельных деталях, указывающих на преемственность устремленности спектакля. Схожим оказался крутой виток дороги, поднимающейся вверх на приподнятом станке-пандусе, в данном случае крытом серым солдатским сукном, той дороги, по которой неудержимо вперед шел первый регулярный морской полк с потерями не только в открытом бою, но и в борьбе за перестройку сознания масс, героически отстаивая завоевания Советской власти. В этом спектакле постановщики предметно конкретизировали место действия. Хата с подсолнухами, отсеки крейсера, про-

44. В. Мешков. Кама. 1950

45. И. Грабарь. Зимний пейзаж. 1954

екция здания Адмиралтейства и другие зримые подробности декораций понадобились им для того, чтобы объединить героев спектакля с теми героями, которые в минувшей Отечественной войне освобождали украинские поля, прорвали блокаду Ленинграда, пронесшего отпечаток великого и трагического до наших дней.

К остроте театральной формы, ее метафорической многозначности стремился в своих постановках Н. Охлопков, в том числе в трагедии «Гамлет» Шекспира в декорациях Рындина (Театр имени В. Маяковского, 1954, *илл. 53*). Спектакль не избежал тяжеловесной зрелищности, но замысел художника отличали оригинальность и конструктивная четкость всей изобразительной партитуры, непрерывно воздействующей на характер и темп развивающихся в нем событий. Огромные (во все зеркало сцены) кованые ворота с крохотными зарешеченными, словно тюремными, окошками-глазками были образной метафорой всего спектакля и одновременно служили портальным занавесом, боковыми кулисами, каютой корабля, спальней королевы, галереями тронного зала, то есть и местом действия и элементом, непосредственно формирующим сценическое пространство, его атмосферу. В декорациях и костюмах В. Шестакова к комедии «Сон в летнюю ночь» Шекспира проступала классическая простота. Архитектурные детали использовались художником всего лишь как намек на эпоху, а пейзаж с низким горизонтом открывал простор небу и свету, оставляя планшет сцены свободным для действия.

Углубление во внутренний мир шекспировских персонажей поглощает в этот период воображение А. Тышлера, создавшего серию своеобразных психологических портретов Офелии, Дездемоны, Гамлета и

других героев, передающих состояние их духа жестом, движением, цветом и силуэтом костюма.

В декорациях к русскому классическому репертуару, как правило, в эти годы господствует повествовательная тенденция. Нравы и быт эпохи раскрывались через тщательно отобранную обстановку и костюмы, соответствующие вкусам художников, их манере изображать. Примеры этого: декорации В. Егорова к «Мещанам» М. Горького (Малый театр, 1945), К. Юона к «Фоме Гордееву» (Театр имени Евг. Вахтангова, 1956), оформление Б. Волковым спектакля «Власть тьмы» Л. Толстого (Малый театр, 1956). Нечастое исключение составляют работы художников Г. Мосеева и В. Шапорина. Сценическая среда здесь целиком определяется пластическими средствами. В декорациях к «Грозе» А. Островского (Ленинградский театр имени Ленинского комсомола, 1951) или к пьесе «На дне» М. Горького (Ленинградский театр драмы имени А. С. Пушкина, 1957) Мосеев сосредоточивает внимание не столько на быте, сколько на приволье русской природы, противостоящей затхлому миру кабановых, или на образе дна как социального зла, поглотившего человеческие чаяния и мысли.

В декорациях Шапорина к «Селу Степанчикову» по Ф. Достоевскому (театр «Красный факел», Новосибирск, 1956) дом генеральши напоминает разбухший, тяжелый, неуклюжий комод; мебель внутри дома призвана не заполнить, а подчеркнуть его мрачную пустоту. Иными словами, в подобных работах образ спектакля рождается в результате подчинения предметного мира вещей вйдению не столько конкретных событий в спектакле, сколько общей идеи, заложенной в драматургии. Причем ее трактовка не приобретает гротесковых черт. Изображение целиком остается в пределах реальности, несмотря на сгущенность театрального образа. Напротив, довольно обстоятельная обрисовка быта в интерьерах, созданных Н. Акимовым в «Тенях» А. Салтыкова-Щедрина (Театр имени Ленсовета, 1961) или в драме «Дело» А. Сухово-Кобылина (там же, 1954), где ближние и удаленные части декораций обладают одинаковой предметной четкостью, создает ощущение выхолощенной, почти нереальной пространственной среды и своим психологическим подтекстом как бы выдвигает действующих лиц на сатирическое обозрение зрителей.

Сатирическая декорация получает дальнейшее развитие благодаря обращению театров вновь к пьесам Маяковского. Постановки «Бани» (1953) и «Клопа» (1955) в Московском театре сатиры (первый спектакль осуществлен режиссерами Н. Петровым, В. Плучеком и С. Юткевичем; второй — В. Плучеком и С. Юткевичем) стали новым словом в развитии театра. Сохранив злободневность прицела и приемы наглядной агитации сатирических комедий Маяковского, режиссура смело, в яркой театральной форме обличала потребительский подход к социализму, основой которого «является провозглашение эгоистически понятого личного материального благополучия»[16]. Но если оформление этих спектаклей С. Юткевичем (плакаты, лозунги, документальные кинокадры и т. п.), не теряя выразительности, все же в основном носило подсобный характер в работе режиссуры, то декорации А. Тышлера в «Мистерии-Буфф» (1957, *илл. 57*), поставленной В. Плучеком, счастливо вобрали в себя особенности поэтики драматурга эпохи военного коммунизма. Опоясанный лентами дорог с красными флажками огромный вращающийся земной шар напоминал театрализованные представления и народные демонстрации 20-х годов. Он вмещал площадку для «ада», мог обратиться в «рай» в духе лубочной картинки с розовоприторными ангелами и святыми, восседающими на ватных облаках. Юмор, сатира, гротеск — все это уживалось в динамическом образе постановки, исполненной искрометной театральной выдумки.

Значительный вклад внесли художники и в постановки музыкальных театров.

Щедро расточал живописный дар П. Вильямс в декорациях к балету «Золушка» С. Прокофьева (ГАБТ, 1945), вводивших зрителя через пышный портал в фантастический мир сказки с чудесными превращениями, феерической сменой картин, движущейся панорамой дворцовых залов, галереей лестничных маршей. В балете «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (ГАБТ, 1946, *илл. 55*) художник блестяще стилизовал эпоху Возрождения, воздвигнув на сцене архитектурные ансамбли со скульптурными монументами на площадях, величественные покои с парчовыми занавесами, коврами, гобеленами, произведениями италь-

46. Л. Бродская. Весна. 1958

47. Б. Ряузов. Туруханск. Последние льды. 1951

янских мастеров. Вильямс достигал исторической достоверности путем объединения реальных памятников искусства в рамках единой сценической картины.

В исторических и сказочных образах В. Дмитриева главенствующая роль принадлежала сценической среде. Через призму этой среды проступали стилистические особенности эпохи, неразрывные с жизнью героев, выраженные неповторимым почерком художника. Таким драматическим соучастником действия выглядел Реймский собор в опере «Орлеанская дева» П. Чайковского (ГАТОБ имени С. М. Кирова, 1945). Внутренне значительным, масштабным и одновременно проникновенно лиричным было решение декораций к опере «Война и мир» С. Прокофьева, впервые прозвучавшей с подмостков Ленинградского Малого оперного театра в 1946 году. И даже в сказочной опере «Руслан и Людмила» М. Глинки (ГАБТ, 1948) Дмитриев настолько по-своему перефразировал русский изобразительный фольклор, что в его декорациях невозможно найти прямой источник.

С неизбывным темпераментом продолжал работать и Ф. Федоровский. Ему принадлежали новые декорации к операм «Садко» Н. Римского-Корсакова, «Борису Годунову» и «Хованщине» М. Мусоргского в Большом театре. В картинах природы, типичном облике боярской Москвы XVII века с Красной площадью и ансамблем Кремля художник подчеркивал эпический размах и монументальность; он мастерски оркестровал полифоническое богатство красок костюмов в массовых сценах, в полную меру декоративно зрелищных.

Сложившейся традиции живописно-объемной системы декораций следовали и многие другие художники. Естественно, что каждый из них выбирал из эпохи, которую он изображал, наиболее близкие себе черты, сохраняя свой почерк, манеру письма. Так, к числу наиболее значительных художественных явлений в этом плане принадлежат декорации М. Бобышова к «Медному всаднику» Р. Глиэра, В. Ходасевич к операм «Фауст» Ш. Гуно, «Гугеноты» Д. Мейербера, к балету «Эсмеральда» Ц. Пуньи, Е. Лансере к балету «Барышня-крестьянка» Б. Асафьева, Н. Шифрина к «Мирандолине» С. Василенко.

Новое отношение к пластике сценического образа проявилось в живописных декорациях С. Юнович к операм Н. Римского-Корсакова «Садко» (1953) и «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1958). Их сказочность и эпичность были достигнуты не только особой слитностью архитектоники природы с архитектурой древних городов. Тонко разработанная партитура серебристо-серых тонов сообщила драгоценную патину времени сказам-легендам, и пластика правдоподобных декораций, образующих вполне реальную сценическую среду, наполнялась вторым, внежитейским смыслом.

Тенденция отойти от иллюзорного решения пространства сцены сказалась в искусстве С. Вирсаладзе послевоенных лет. Художник оформил много балетных спектаклей в Ленинграде — «Раймонда» А. Глазунова, «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» П. Чайковского, «Корсар» А. Адана, в Москве — «Лебединое озеро». По нескольку раз возвращался он к одной и

той же теме, никогда не повторяясь; тонко чувствуя специфику балетного искусства, сливал декорации с хореографией спектакля. Художник не иллюстрирует музыку, а ищет ее образно-эмоциональное выражение в гармонии колорита. Поэтому палитра его тоже особенная. Она может быть выдержана в золотистых, сине-голубых, оливковых или других тонах, но при этом черный, белый и серый будут непременными ее компонентами. Свет художнику служит также средством живописи. 1957 год был поворотным в творческой биографии Вирсаладзе. В этом году он создал декорации к балетам «Отелло» А. Мачавариани (Тбилисский театр имени З. П. Палиашвили) и «Каменный цветок» С. Прокофьева (ГАТОБ имени С. М. Кирова), в которых искал новые принципы организации пространства сцены, помогающие более выпукло подчеркнуть образную характеристику танца. В «Отелло» художник использовал систему занавесей и драпировок, расположенных, как и люстры и другой скупой реквизит, на разных планах сцены. Поднимая или опуская занавеси, усиливая или ослабляя напряжение света, Вирсаладзе по ходу действия видоизменяет объем и глубину пространственной среды — подвижной, текучей во времени. В «Каменном цветке» сценическая установка в виде живописного задника с малахитовой шкатулкой претерпевала разные превращения, как требует того сказка, но в то же время оставалась на протяжении спектакля единым художественным образом в глубине пустой сцены. Смене музыкальных тем, переходу от одного ритма к другому отвечали динамика света и тончайшая нюансировка цвета костюмов на танцорах, которые, двигаясь, постоянно меняют цветовую гамму композиции. При сжатой, обобщенной форме декораций художник добился максимальной их музыкальной выразительности.

Декорации Рындина к оперным постановкам тоже не статичны. Но они отличаются от работ Вирсаладзе не столько спецификой различных музыкальных спектаклей, сколько природой дарования художника. Рындин рационально графичен. Его декорации всегда обладают четким пространственным и цветовым реше-

48. С. Герасимов. Первая зелень. 1954

49. А. Грицай. В Жигулях. Бурный день. 1950

нием. Однако принцип сквозного действия облекается им в изобразительную форму, как правило, конструктивного порядка, а не эмоционально-цветовую, как у Вирсаладзе. Материализуя этот принцип в действии спектакля, Рындин доводит его до степени символа, сочетая с иллюзорно-достоверными пейзажами, архитектурными образами и прочим. Естественно, если символ не уместен, художник и не прибегает к нему, например в декорациях к опере «Свадьба Фигаро» Моцарта. Однако там, где материал дает возможность выйти к большим, эпическим обобщениям, эта тенденция целиком им используется. Так, в опере «Мать» Т. Хренникова огромные объемные стальные знамена, движущиеся по сцене на фурках, стали символической изобразительной метафорой, своего рода сценическим скульптурным монументом, посвященным памяти борцов за революцию. В опере «Война и мир» Прокофьева таким символом служит триумфальная колоннада, воздвигнутая в Петербурге в честь победы в войне 1812 года. Этот архитектурный образ, стилистически характеризуя эпоху, одновременно активно воздействует на планировку спектакля. Сдвигая колонны вместе, по диагонали, ставя их на место кулис или параллельно рампе, художник радикально меняет пространство сцены, предоставляя тем самым широкие возможности режиссуре для построения мизансцен.

Таким образом, у Вирсаладзе, Рындина и многих других художников проступает тенденция заменить традиционное арочно-кулисное оформление, в котором целостный образ спектакля складывался из последовательного рассмотрения отдельных картин, новым методом в подходе к самой структуре декорационного образа, и в первую очередь к решению сценического пространства.

Попутно у художников возникает тенденция сблизить свои романтические устремления с общим замыслом театральной постановки. Ее можно проследить на декорациях Б. Волкова к «Вертеру» Ж. Масснэ, Ю. Пименова к «Паяцам» Р. Леонкавалло. Тенденция плакатно заострить социальные моменты, связать с ними трактовку декораций и костюмов, подчиненных характеру музыки — гротесковому в опере «Три толстяка» В. Рубина или созвучному ритмам современного капиталистического города в балете «Тропою грома» К. Караева,— проявилась у автора декораций к этим спектаклям художника В. Доррера. Неожиданно по-новому, используя едва ли не все виды народного декоративного искусства (вологодские кружева, жостовские подносы, дымковскую игрушку, деревянную резьбу и прочее), наделил сказочной праздничностью декорации к опере «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова художник И. Севастьянов в Новосибирском театре оперы и балета.

В целом можно сказать, что в процессе развития театрально-декорационного искусства существенно меняется подход художников к драматургии, в том числе и музыкальной, который влечет за собой изменения и в структуре сценического образа. Чаще всего художники, раскрывая то или иное явление, стремятся острее и глубже соотнести его с современностью. Прямая или косвенная с ней связь в первую очередь сказывается на идейной концепции спектакля, а затем на характере и средствах художественного обобщения.

Художник театра и ранее был сорежиссером спектакля. Сохраняя эту роль за собой и теперь, он активнее обогащает свое творчество историческим опытом, пройденным страной и искусством. В результате многостороннее отражение жизни с ее героическим, драматическим или обычным житейским смыслом значительно расширяет амплитуду изобразительных средств — от документальности и бытовой описательности до метафорической обобщенности.

Популярность графики, ее агитационное воздействие никогда, пожалуй, не были столь очевидными, как в жестокие годы Великой Отечественной войны.

Особенно звучен и властен был голос политического плаката. 24 июня 1941 года плакат Кукрыниксов возвестил миру, что мы «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!» (*илл. 58*). Эту уверенность внушал и плакат В. Серова «Наше дело правое, победа будет

50. К. Юон. Утро индустриальной Москвы. 1949

за нами!» и неисчислимые плакатные листы в различных городах РСФСР и других союзных республик. Гневные и непримиримые военные плакаты повели открытый и страстный разговор с народом и врагом. Они звали к исполнению воинского долга, требовали возмездия, ободряли советских людей, клеймили позором паникеров и дезертиров, а когда обрушивались на врага, в их беспощадном сарказме было столько уверенности в победе, что она невольно передавалась каждому.

Сначала в искусстве плаката на первый план выступил образ Родины-матери, страстно зовущей на подвиг. Сурово-требовательный взгляд, проникнутый душевной болью, монументальное звучание силуэта, выявленное алой звонкостью цвета, торжественный ритм вскинутых штыков, подкрепленный призывно-величавым жестом,— таким запомнился каждому плакат И. Тоидзе «Родина-мать зовет!» (1941, *илл. 59*).

Подобные изображения были героизированы, как бы вознесены на пьедестал и одновременно несли черты убеждающей человечности — в них проступал реальный опыт нашей жизни. И это заметно отличало их от аналогичных призывных плакатов первых послереволюционных лет.

Мужественные и непреклонные фигуры, олицетворявшие Родину, заполнили плакатные листы мастеров самых разных творческих индивидуальностей. Героями выступали и стойкие ленинградки, овеянные трудной славой истерзанного заснеженного города-героя, созданные В. Пинчуком или А. Ситтаро, и персонажи, сотворенные карандашом жителя Ставрополя В. Никифорова, красноярца Б. Ряузова, свердловчан Г. Ляхина, А. Вязникова, И. Колочкова из Ивановской области — бесконечным может быть перечень плакатов и имен.

Частыми элементами многих плакатных композиций стали эмблемы, метафоры, атрибуты, как заимствованные у плаката 20-х — 30-х годов, так и возникшие вновь: башня Московского Кремля или панорама Ленинграда, возвещавшие о несокрушимой стойкости

Страны Советов, лавры, гирлянды и ордена, возвеличивающие ратные подвиги героев, мощная рука или штык, карающие врага.

Большинство листов такого рода имеет аллегорический характер и построено так же, как в 20-е — 30-е годы, на остром сопоставлении избранных мотивов, стремительном движении композиционных масс. Таковы плакаты А. Кокорекина «Свет в окне — помощь врагу», Н. Дормидонтова «Сокрушим врага!», Н. Долгорукова «Врагу не будет пощады», Н. Аввакумова «Больше металла — больше оружия»; выразительны также композиции ленинградцев В. Власова, П. Магнушевского, где широко использована советская эмблематика, плакат А. Васильева «Мщенье и смерть немецким людоедам!». Успешно продолжал работу над красноречивыми аллегорическими композициями и венгерский художник Шандор Эк, как и в 30-е годы, выступавший в Советском Союзе под псевдонимом А. Кейль.

Великие дела наших современников трактовались в плакате (равно, как в живописи, музыке и литературе) в героическом плане; не менее широко возвеличивались и прославлялись тогда бессмертные подвиги наших предков: Александра Невского и Дмитрия Донского, Суворова и Кутузова, Нахимова и Багратиона, а также предшественников и героев немеркнущего в веках Октября. Плакаты этой группы обычно выглядят красочными сказами о народных богатырях.

Наступление вражеских войск отозвалось в плакате потоком драматических образов. При этом единичная конкретность обретала типическую многозначность, и образовывался тот замечательный сплав, который породил нетленное агитационное искусство эпохи Великой Отечественной войны.

Широчайшую известность снискал фотоплакат В. Корецкого «Воин Красной Армии, спаси!» (1942, *илл. 60*). Из черной мглы плакатного фона, взбудораженного алым вскриком надписи, всплывает образ женщины несокрушимой духовной мощи. Ненавидящим взглядом смотрит она на врага, направившего уже окровавленный штык на ее ребенка. В глазах прильнувшего к матери мальчика застыли не только ужас, но и укор. Напряженный, лобовой конфликт, накал оголенных, звенящих чувств, сплетение жизненной и иносказательной ситуаций сообщают этому фотомонтажу драматическую и агитационную силу.

Война вызвала к жизни целую вереницу блестящих по мастерству, призывных, как набат, плакатов. Они не только взывали о возмездии, но и несли людям всей планеты неприкрашенную правду об античело-

51. Г. Нисский. Белорусский пейзаж. 1947

52. А. Королев, А. Мыльников, В. Снопов. Изобилие. Мозаика на станции Ленинградского метрополитена «Владимирская». 1955

вечеcкой сущности фашизма. Как трагический призыв звучит богатый психологическими оттенками плакат Д. Шмаринова «Отомсти!» (1941). Более интимная интонация ощутима в жанровом листе Ф. Антонова «Сын мой, ты видишь долю мою...». О тяжкой участи пленников в лагерях смерти оповещает плакат А. Гончарова и Г. Рублева «Мы ждем». Мощная сила подобных работ поныне потрясает зрителей, как в годы войны она потрясала и вела в атаки бойцов.

Примечательной чертой плакатного искусства той поры — и драматических композиций особенно — была географическая широта охвата тем. Кровная забота о судьбах всех городов и республик страны, подсказанная единством народов СССР, освещает плакаты советских художников военных лет. Особенно наглядно проступает она в группе плакатов, посвященных судьбе оккупированных Украины и Белоруссии, а также в многочисленных плакатах москвичей, воспевших гордую стойкость стиснутого блокадой Ленинграда.

Обширен был также круг плакатов, созданных в те дни самими ленинградцами о своем несравненном городе. Испытывая муки голода и холода, Ленинград увековечивал свое мужество в плакатных лозунгах и многоликой галерее образов непреклонных воинов, поглощенных трудным делом войны. Дыхание блокадной зимы наложило на них печать: изгнало с лица улыбку, заставило посуроветь глаза и сообщило беззаветную волю к победе.

Ленинградский цикл богат именами и мобилизующими плакатами. Удачны по обрисовке героев и выбору эмоциональной интонации листы А. Казанцева; динамичные по композиции, они обычно построены на лаконичном сочетании красного, черного и белого («Молодежь, к оружию!», 1943). Объяты единым стремлением изгнать с родной земли, уничтожить врага герои листов В. Серова («Защитники города Ленина, ни шагу назад!»). Активно работали в плакате также ленинградцы И. Астапов, М. Гордон, Т. Ксенофонтов, Н. Павлов, Ю. Непринцев, Я. Николаев, И. Серебряный.

Немало плакатов посвятили советскому воину, вынесшему на своих плечах тяжесть войны, и московские плакатисты. Предельное напряжение духовных и физических сил испытывают в критические моменты герои плакатов Н. Жукова («Бей насмерть!», «Выстоять!»). Это листы о легендарном мужестве сталинградцев, они отмечены чертами зарисовок с натуры, реальностью ситуаций, а также высоким представлением художника о воинской доблести.

Очень заметной фигурой в среде плакатистов стал В. Иванов, успешно выступавший на этом поприще еще в конце 30-х годов и уже тогда обнаруживший стремление показывать события сквозь призму эмоций избранных им героев. В этих героях привлекают моральная красота и высокий нравственный пафос. Подвиг перестал быть для них чем-то исключительным, превратившись в повседневную необходимость.

Боец на плакатах Иванова прост и героичен одновременно. Художник изображает воина крупным планом, предельно приближая к зрителю, как бы давая им возможность побеседовать с глазу на глаз.

Чем победоноснее становилось продвижение Советской Армии на запад, тем жизнерадостней и увереннней вели себя на плакатах персонажи Иванова; при этом их обыденные поступки приобретали почти символическую многозначность, сохраняя приметы житейской достоверности («Пьем воду родного Днепра. Будем пить из Прута, Немана и Буга!», «Водрузим над Берлином знамя победы!»).

И герои плакатов Иванова и неисчислимая вереница героев, живших на листах иных мастеров, вместе с советскими войсками перешагнули пограничные рубежи, наглядно убеждая трудящихся других стран в принципиальной гуманистической устремленности наших намерений и целей. Идеей дружеской солидарности бойцов Красной Армии с трудящимися всего мира пронизан плакат Д. Шмаринова «Чехи, словаки, поляки, Красная Армия несет вам освобождение от фашистского ига!». Его герой подкупает искристой доброжелательностью и душевной открытостью. Аналогичной мыслью освещены плакаты Н. Кочергина «Да здравствует наша победоносная Красная Армия!», Л. Голованова «Слава Красной Армии — освободительнице!».

Высокие гуманные идеи лежат и в основе таких известных плакатов Голованова, как «Дойдем до Берлина!» (1944) и «Красной Армии слава!» (1946). Хотя один из этих листов выполнен в дни войны, а другой в мирное время, на обоих изображен один и тот же,

53. В. Рындин. Эскиз декорации к трагедии «Гамлет» В. Шекспира. 1954

простодушный, с лукавинкой герой. Он словно вобрал в себя исконные черты русского солдата — его душевную щедрость и боевой задор. Познавший тяготы войны, не утративший оптимизма и разделивший с народом торжество победы, этот герой сродни Василию Теркину.

Возмужало и окрепло в пору войны и мастерство А. Кокорекина. Его персонажи, как правило, сдержанны, суровы и преисполнены сознания воинского долга («Когда бронебойщик стоит на пути — фашистскому танку никак не пройти!»). Но когда эти герои встречаются с врагом, их холодноватая сдержанность уступает место яростному напору (плакат «За Родину!»).

В дни приближающейся победы Кокорекин одним из первых советских плакатистов послал «Первомайский привет героям фронта и тыла» (1945). Этот декоративный лист источал ароматы весны и обещал мирное цветение возрождающейся к жизни земле.

О земле, воскрешенной человеком, залечившей раны, мечталось мастерам плаката еще в разгаре войны (И. Серебряный «А ну-ка, взяли!»).

С первых дней войны искусство плаката звало к самоотверженному героизму на фронте труда (А. Каневский «Убрать вовремя весь урожай — наш боевой долг!», 1941; А. Пахомов «Ребята, заменим отцов и братьев», 1944).

Рядом с героическим плакатом сквозь годы войны прошел плакат сатирический. Иногда героические и сатирические элементы объединялись на одном листе, взаимно дополняя и обогащая друг друга.

Наиболее удачные сатирические решения, найденные в плакате, нередко становились затем достоянием «Окон ТАСС». Примером того может служить хотя бы

54. Ф. Федоровский. Эскиз декорации к опере «Князь Игорь» А. Бородина. Пролог. 1944

55. П. Вильямс. Площадь в Вероне. Эскиз декорации к балету «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева. 1946

отличный лист А. Любимова «Н-да, Адольф, что-то у тебя тут не получается» (1941), распространенный в виде плаката и в виде «Окна ТАСС».

«Окна ТАСС» были прямыми потомками и наследниками «Окон РОСТА». Они также изготовлялись трафаретным способом и являлись монументальными рисунками, комментирующими события политической и фронтовой жизни, однако сатирическое направление здесь преобладало.

Непосредственная связь с фронтами помогала «Окнам» неизменно находиться в гуще военных и политических событий. Сводки Информбюро незамедлительно облекались в «Окнах» в графические одежды. Боевая оперативность «Окон» была их неоценимым качеством и важным преимуществом. Художественным руководителем мастерской московских «Окон ТАСС» стал П. Соколов-Скаля. Автором первого «Окна ТАСС» — «Взял фашист маршрут на Прут» (1941), так же, как некогда и первого «Окна РОСТА», был М. Черемных. Остроумные остросюжетные листы этого художника, в основном клеймившие Гитлера и его приспешников, выходили также в Перми, Бийске и других городах Советского Союза.

«Над «Окнами ТАСС» самоотверженно и страстно трудился огромный коллектив художников и поэтов»[17]. И именно потому, что этот коллектив цементировал художников самых разных творческих пристрастий и видов искусства, внешний облик «Окон» столь отличен от «Окон РОСТА» с их принципиально условными решениями и столь разнообразен: здесь встречаются и подобия сатирических журнальных рисунков, и монументально обобщенные образы, и калейдоскоп конкретных фактов фронтовой жизни, и изображения, напоминающие станковые формы искусства — картины или эстампы.

Несмотря на то что «Окна» создавались всегда спешно, они остались ценными художественными памятниками эпохи.

«Окна ТАСС» пользовались исключительной популярностью не только у нашего народа и рассылались не только по фронтам и городам Советского Союза — их видели в Швеции, Англии, Америке, Турции, Иране, в странах Африки.

Особенно остроумными и изобретательными обычно бывали листы, созданные щедрыми на выдумку Кукрыниксами. Таково их «Окно» № 640 (*илл. 62*) — «Превращение фрицев», с текстом Д. Бедного:

Здесь, где окна все — бойницы,
Здесь, где смерть таят кусты,
Здесь, глотнув чужой землицы,
Одураченные «фрицы»
Превращаются в кресты.

Широта политического кругозора Кукрыниксов и цепкость их сатирического глаза позволили художни-

56. Н. Шифрин. Хуторская площадь. Эскиз декорации к спектаклю «Поднятая целина» по М. Шолохову. 1957

кам подметить и выявить в самих жестах гитлеровских вояк то угнетающее чувство смерти, которое несет фашизм.

Часто встречаются в «Окнах ТАСС» рисунки Н. Радлова, нередко озорные по мысли и живые по форме («Молодец среди овец»), саркастические, фельетонного характера карикатуры Б. Ефимова, овеянные романтикой, с обилием пышных военных регалий изображения, исполненные П. Соколовым-Скаля, и многие, многие другие.

В Ленинграде условия прифронтового города вызвали к жизни еще одну форму «Окон» — так называемые «Фронтовые окна ТАСС». Первое такое «Окно» вышло в июле 1943 года. С «Фронтовыми окнами ТАСС» перекликался издававшийся Политуправлением Краснознаменного Балтийского флота «Балтийский прожектор». Особую же популярность снискал возникший еще в период финской кампании, а в годы Великой Отечественной войны возродившийся вновь к полной тревог и мужества жизни «Боевой карандаш». Его небольших размеров листы представляли собою скромные по художественным достоинствам литографированные эстампы, которые предназначались для разглядывания с близкого расстояния в кабине танка или самолета, в партизанской землянке или фронтовом блиндаже.

Инициаторами «Боевого карандаша» стали В. Курдов, Н. Муратов, И. Астапов, Ю. Петров, И. Ец; 23 июня 1941 года ими коллективно был сделан первый номер — «Фашизм — враг человечества», выпущенный тиражом около 15 тысяч экземпляров.

Вскоре «Боевой карандаш» сплотил около 30 художников и поэтов, из которых каждый четвертый погиб во время войны. Активно сотрудничали здесь Г. Верейский, огромный опыт и знания которого в области искусства литографии оказались очень полезными, Г. Епифанов, обычно рисовавший заголовки листов, Ю. Васнецов, великолепно владевший техникой цветной литографии.

Охотно использовали в листах «Боевого карандаша» приемы героического плаката Н. Тырса (*илл. 61*), В. Тамби, Н. Кочергин и многие другие [18].

В «Боевом карандаше» господствовал дух коллективизма, многие листы создавались одновременными

57. А. Тышлер. Эскиз декорации к пьесе «Мистерия-Буфф» В. Маяковского. 1957

усилиями нескольких человек. Художники широко обращались к традициям народного лубка с его пристрастием к жанровому рассказу, оживленному меткими наблюдениями или юмористическим четверостишием.

Сопровождавший рисунки текст нередко имел характер пословиц, поговорок, народных присказок: «О том, как солдат со свастикой занимался гимнастикой», «О наглых фашистах и смелых танкистах», «Мороз невелик, да стоять не велит»...

Если в обращении к врагу преобладала язвительная ирония или беспощадная насмешка, то в листах, адресованных нашим доблестным воинам, проступала патетическая торжественность, сочетавшаяся с доверительно-интимной интонацией: «Бей смело врагов, наш боец дорогой!»

Заметной страницей нашего искусства эпохи войны оказалась газетно-журнальная сатирическая графика. Прочно заняв политическую трибуну, ее мастера приковали пристальное внимание всего мира. С яростным гневом они крушили идеологию фашизма, и ненависть к ней была оборотной стороной их любви к своему народу.

Сатирическая графика объединяла разнообразные таланты. Но и на их фоне заметно выделялась деятельность коллектива Кукрыниксов. Гневный, сокрушительный смех этих художников повсюду настигал Гитлера и его приспешников, пригвождая их к позорному столбу истории.

Художественные приемы Кукрыниксов многолики: здесь метафоры, олицетворения, исторические параллели. Например, сопоставление Наполеона и Гитлера: «Лев и котенок»; игра словесно-графическими каламбурами: «Брехомет», «Крыслинги с тонущего корабля»; использование в сатирических целях народных поговорок: «Под Орлом аукнулось, в Риме откликнулось» или старинных романсов: «Потеряла я колечко...»

Меткие сатирические выстрелы Кукрыниксов вызывали бешеную ярость в стане врагов. Но последним во главе с Гитлером только и оставалось, что тешить себя самонадеянной мыслью о незамедлительном повешении художников сразу после взятия Москвы.

Одновременно с кукрыниксовскими залпами на фашистских агрессоров обрушивал шквал сатирического

58. Кукрыниксы. Беспощадно разгромим и уничтожим врага! 1941

59. И. Тоидзе. Родина-мать зовет! 1941

60. В. Корецкий. Воин Красной Армии, спаси! 1942

огня язвительный Б. Ефимов. Его «смехомет» работал безостановочно и извергал весьма ядовитые снаряды. Сколь красноречива, например, карикатура художника «Дополнительное изъятие шерсти» (*илл. 63*), недвусмысленно комментирующая приказ Муссолини о принудительном отторжении всяческих запасов шерсти у населения Италии: по оголенной спине ошеломленного дуче деловито шарят беспощадные ножницы фюрера, а макушкой его с редкими пучками волос озабоченно завладел неутомимый Геббельс...

В годы войны Ефимов создал также, по собственному его выражению, своеобразный сатирический «трактат» о фашизме — альбом «Гитлер и его свора» (1943), переизданный впоследствии во многих странах мира: Венгрии, Югославии, Болгарии, Голландии, Англии.

Лондонское издание вышло в свет с предисловием английского карикатуриста Д. Лоу, который, в частности, писал: «Возможно, что сборник Ефимова... будет иметь более глубокое влияние на взаимопонимание британского и русского народов, чем целый воз дипломатических нот» [19].

В общем русле антифашистской сатирической графики развивалось творчество Ю. Ганфа; свои наблюдения над фашистским режимом он, как правило, облекал в форму жанровых сцен с обилием сатирически деформированных персонажей, недвусмысленно охарактеризованных точной контурной линией и локальным цветом («Фриц в аду», «Скорый поезд Украина — Берлин»).

Жанровые сцены создавал и сатирический карандаш К. Елисеева. Его изображения обычно до краев наполнены едким сарказмом, оживлены великолепными пейзажными фонами и свойственным художнику чувством декоративного целого («Напрасная клевета», «Первые ласточки под Сталинградом», «Самая веселая страница»).

В занимательных для ума и глаза изорассказах спрессованы пестрые фантазии щедрого на уморительные штрихи И. Семенова («Артель напрасный труд», «После Сталинграда», *илл. 66*), язвительно и подробно комментировали в сатирических образах действия фашистских захватчиков В. Гальба и Б. Лео.

Важный вклад в сокровищницу антифашистской сатиры внесло драматическое дарование Л. Бродаты. Этот художник с неизменным артистизмом умещал в беглых, но безошибочно выверенных и пластичных рисунках живые человеческие характеры; они всегда

61. Н. Тырса. Тревога. «Боевой карандаш» № 56. 1942—1943

остро очерчены и полны неожиданных откровений для зрителя («Не ошибся», «Фюрер накормил»). Плакатные приемы использовал в газетно-журнальном рисунке Н. Долгоруков.

Все эти разноликие, но пронизанные единым патриотическим чувством работы помещались в самых разных газетах и журналах: их публиковали «Правда», «Известия», «Красная звезда», «Красный воин», «Огонек». Но самая большая доля приходилась, как и прежде, на страницы «Крокодила».

Промежуточной формой между изданием сатирического и героического характера оказался журнал «Красноармеец», где на обложке красочное разнообразие композиций палешан [20] сменялось сдержанными по цвету образами плакатов, а иллюстрации к фронтовым очеркам или рассказам перемежались с обширными сатирическими панорамами, вроде «Русских поговорок о фрицах в лицах», «Малой красноармейской энциклопедии» или знаменитой «Антифашистской азбуки», созданной В. Лебедевым в содружестве с С. Маршаком.

Зоркость глаза и свободная уверенность отличного рисовальщика позволяли Лебедеву очень удачно и метко проецировать звериные повадки и черты на сатирические образы фашистских главарей, сообщая облику последних особую, едкую натуральность и приметность.

Змея на Гиммлера похожа,
Змея зловредна, Гиммлер тоже.

Такие и подобные им строки Маршака, сопровождавшие рисунки Лебедева, покидали страницы журналов и перекочевывали на плакатные листы или становились достоянием фронтового фольклора, переиначивавшего их на свой, особый лад.

Духом фронтового фольклора с его неистребимым оптимизмом и сатирической меткостью суждений о предмете был целиком пропитан журнал «Фронтовой юмор», выпускавшийся Политуправлением Западного фронта. Первое время журнал печатался в Москве, затем переехал на Западный фронт, получив постоянное пристанище в специально оборудованном поезде-типографии.

В этом журнале сотрудничали многие графики. Возглавлял его вначале Н. Радлов, а с 1942 до последних дней войны — В. Горяев. Горяев рисовал обложки, карикатуры, иллюстрации. Для образов его характерны стремительные, слегка удлиненные силуэты и контуры фигур. Жанровые, почти станковые композиции Горяева преимущественно разоблачали «новый порядок» в Западной Европе.

Графика проникала в периодическую прессу не только в виде сатирического рисунка. Пропуском туда ей служили и декоративно-оформительские функции, которые она выполняла не менее успешно. Журналы оформлялись, как книги. Особенно это присуще периодике Ленинграда — города, где культура книжного искусства имела большие и давние традиции. Графические украшения Л. Хижинского и Г. Епифанова придавали, в частности, журналу «Ленинград» черты сурового величия и трагизма, столь свойственные тогда этому городу в реальной жизни. С улучшением дел на фронтах в художественном облике этого издания появились декоративный блеск и патетика, а с 1944 года на обложке утвердилась победоносная колесница, созданная карандашом В. Двораковского.

И этот журнал и периодические издания других городов РСФСР систематически публиковали портреты знаменитых русских полководцев, а также гравюры и рисунки, посвященные архитектурным памятникам прошлого. Подобные изображения обычно обрамлялись пышными декоративными рамками.

Учреждение различных воинских орденов и медалей также отозвалось в графике потоком соответствующих изображений, сообщавших ей черты героического величия.

С периодической прессой связано и рождение первых военных иллюстраций, впоследствии вошедших в отдельные издания. Так случилось, в частности, с иллюстрациями О. Верейского к поэме А. Твардовского «Василий Теркин». Поэта и художника связала общая фронтовая судьба. Поэтому столь достоверен созданный художником образ бывалого солдата, смельчака и балагура Василия Теркина и столь же бесспорно реальны пейзажные и батальные зарисовки, впослед-

ствии переплавленные Верейским в композиционные листы для книжных изданий поэмы.

Выпускаемые в военную пору небольшие книжки имели в оформлении те же приметы, что и журналы: в них часто встречался военный пейзаж — трагический и лирический одновременно, где уходили вдаль печальные фронтовые дороги с непримечательными, но близкими сердцу каждого русского мотивами и проступала любовь к Родине, мечта о ее покойной и ясной судьбе. Находили в книгу путь и торжественно-грозные изображения, где в пламени пожарищ, ощетинившись жерлами орудий, вставали гордые города-герои. Боевые регалии в декоративном убранстве обложек и особое красноречие шрифтовых элементов дополняют впечатление от внешнего вида книг военных лет. Во всех этих приметах давала о себе знать война, узаконившая в искусстве свои способы художественного выражения — свои метафоры, гиперболы, графические символы.

Аналогичные явления наблюдались и в сфере детской книги. В ее оформлении также сплетены лирическое и патетическое начала и вырисовывается стремление художников сочетать незамутненный, ясный взгляд на мир с изображением исковерканных войной человеческой жизни и природы. В частности, это ощущается в оформлении и рисунках В. Лебедева к сказке С. Маршака «Двенадцать месяцев» (1943), а также в им же украшенном сборнике «Сказки, песни, загадки». Заметным явлением в искусстве детской книги оказались также иллюстрации А. Каневского к «Золотому ключику» (1943) А. Толстого с пронизывающей их идеей противоборства доброго и злого начал и непререкаемого торжества праведных сил.

63. Б. Ефимов. Дополнительное изъятие шерсти. 1942

62. Кукрыниксы. Превращение «фрицев». «Окно ТАСС» № 640. 1943

С воодушевлением работали графики и над классической литературой. В результате появились разнообразнейшие интерпретации «Басен» И. Крылова, жанровые и портретные гуаши К. Рудакова к «Ревизору» Н. Гоголя, ювелирно отточенные и одновременно монументальные ксилографии А. Гончарова к «Новеллам» П. Мериме, артистические акварели Л. Бруни к «Лирике» Г. Низами, романтически окрашенные листы Г. Ечеистова к «Дон-Жуану» Д. Байрона, энергичные и экспрессивные рисунки Л. Бродаты к «Американским новеллам XX века», полносочно живописующие старину ксилографии Ф. Константинова к «Кентерберийским рассказам» Д. Чосера и многое другое.

Не определив целиком графического лица книги военных лет, эти иллюстрации, однако, во многом предвосхитили и подготовили завоевания советского книжного искусства первого послевоенного десятилетия.

64. Н. Жуков. Солдат, вдевающий нитку. 1943

65. А. Кокорин. На фронтовой дороге. 1944

Главенствующее же место в семье графических искусств заняла станковая графика. В годы войны родилась особая ее форма — фронтовая зарисовка. Художественный репортаж, бережная и тщательная документация событий стали одной из первоочередных и важных задач искусства. Ее мужественно решали художники военной Студии имени М. Б. Грекова, а также необъятный отряд графиков, работавших на фронте и в тылу.

Серию зарисовок на Брянском и Волховском фронтах сделал К. Финогенов, графически проследивший также перипетии мужественной эпопеи Сталинграда. Теме Военно-Морского Флота остался верен В. Бибиков. Ленинграду и морякам-балтийцам посвятил экспрессивные, пластически цельные рисунки и литографии Ю. Петров (*илл. 67*). Мужество фронтовиков запечатлел в портретной галерее советских воинов И. Лукомский. Драматично и эмоционально воссоздал фронтовые пейзажи В. Гаврилов; тепло, сердечно рассказал об увиденном на фронтах и в госпиталях Н. Жуков (*илл. 64*); свежесть восприятия и меткость глаза обнаружил в жанровых фронтовых рисунках В. Цигаль; серьезные, умные и строгие рисунки оставил карандаш Н. Аввакумова (*илл. 72*).

В начале 1943 года в Ленинграде складывается творческое объединение фронтовых художников. Вскоре оно показало на выставке работы, которые были с волнением встречены зрителями и художественной общественностью.

Нередко художники объединяли свои фронтовые зарисовки в специальные альбомы или использовали форму путевого дневника. Успешно применяли ее, в частности, А. Кокорин (*илл. 65*), В. Климашин, М. Маторин, Ю. Ворогушин.

В подобных альбомах и дневниках предстает пестрый калейдоскоп лиц, ситуаций, судеб, характеров.

«Каждая деталь казалась драгоценной. Мне хотелось, чтобы все это было в моем альбоме,— писал, в частности, в своем путевом дневнике Кокорин,— отсюда множество быстрых мелких зарисовок. Люди, причудливые одежды, машины, лошади, оружие. Вся эта масса непрерывно движется, перемещается, живет, смеется. Все это — неповторимо»[21]. Позднее множество путевых зарисовок было сделано художниками на дорогах Австрии, Болгарии, Венгрии, Румынии, Чехословакии, Германии.

Богата графика тех лет и композиционно завершенными листами.

Могучий поток страстных произведений родила жизнь осажденного Ленинграда, наполнив их трагизмом и мужеством. Работы эти чаще всего имеют характер серий, циклов.

В череде житейских дел встает блокадный Ленинград с листов Н. Дормидонтова, таких, как «Срочный

заказ для фронта», «Очистка города» (оба — 1942). С ними контрастирует торжественный цикл черно-белых ксилографий и линогравюр С. Юдовина «Ленинград в дни войны и блокады» (1942—1947), продолженный им и после войны. Художник создал летопись страшной и прекрасной судьбы военного Ленинграда. Зияющие провалы домов, исковерканные взрывами мосты, окутанные пороховой гарью снежные поля, темные силуэты людей — все это, запечатленное в сложных ракурсах, беспокойных ритмах, борении бездонной черноты и пронзительной белизны, создает драматический строй эстампов.

Горькие дни ленинградской блокады показаны в цикле офортов (1941—1947) А. Харшака. С величавым достоинством разворачиваются на них панорамы поседевшего пустынного города, прекрасного в своей суровой, грозной твердости («Город-крепость» и др.).

В этом же ряду — цветные гуаши Е. Белухи. Здесь женщины, которые в суете военных перемещений тщетно пытались сохранить семейное тепло, здесь мучительное шествие ленинградцев за водой по беспредельной снежной целине. Скупые цветовые сочетания этих рисунков полны сдержанного трагизма.

Романтическая окраска событий и напряженный колористический строй господствуют в гуашах и акварелях С. Боима (серии «Ленинград», 1941—1944, *илл. 70*; «Балтика», 1942—1944). Издавна грезивший картинами и красками суровой Балтики, этот художник проявил себя в годы войны строгим и умелым пейзажистом. На его листах дымится и пенится вода, поглощая вражеские караваны судов, несутся хмурыми хороводами обугленные тучи и, наконец, проглядывает «Первое солнце» (1942—1943), набухают пушистые почки деревьев, окутывается лиловатой весенней дымкой город и озаряется надеждой душа измученной блокадой юной ленинградки.

Образ жестокой блокады и военных тревог встает с листов М. Платунова, который создает эмоциональный настрой своих гуашей почти одним лишь цветом: дымящиеся кровли, огневые завесы артиллерии, словно напоенные кровью облака — и почти без драматических мотивов сюжеты. Ему сродни цветная гуашь «Зима 1941 года. Ленинград» Я. Николаева. Молчаливые громады домов и стынущие от мороза люди смутно вырисовываются в призрачной пелене предрассветного утра, а зеленовато-мглистый колорит листа в сочетании со смелыми сопоставлениями композиционных масс заставляет звучать сюжетный мотив невыразимой скорбью.

Зрелище города, объятого пламенем и страданием, преследует П. Шиллинговского. В серии ксилографий «Осажденный город» (1942) не осталось и следа от той холодноватой корректности, которая в предшествующие годы отличала манеру этого художника, целиком посвятившего свое творчество архитектуре Ленинграда. Гравюры Шиллинговского перекликаются с работами Л. Хижинского («Разрушения пригородных дворцов», 1941—1947), И. Астапова, С. Мочалова с листом «Пожар Книжной палаты» (*илл. 74*) старейшего московского мастера И. Павлова.

Известную серию автолитографий «Ленинград в дни блокады», дополненную в мирные дни листами на тему восстановления, создал А. Пахомов. В блокадных муках застыл город. В интерпретации Пахомова происходящие в нем события имеют развитие и драматические кульминации. Именно в качестве последних воспринимаются листы «На Неву за водой» (*илл. 68*) или «В стационар». Мужество и активная воля к жизни ленинградских женщин, подростков и детей получили здесь живое художественное воплощение. В этих листах обычно сдержанная манера Пахомова наливается трагической страстностью. Детские характеры обрисованы с бережной лаской и теплотой. Серия этих жанровых рисунков — скорбный

66. И. Семенов. После Сталинграда. 1942

67. Ю. Петров. Патруль на Неве. 1942

68. А. Пахомов. На Неву за водой. Из серии «Ленинград в дни блокады». 1942—1944

рассказ о неправдоподобно страшных и героических военных буднях.

Несколько иначе, образовав сплав из эпоса и лирики, воплотил тему о принесенных фашизмом страданиях Д. Шмаринов в серии рисунков углем «Не забудем, не простим» (1942). Он прибегнул к более обобщенным изображениям фашистских злодеяний и картин из жизни народа. Его лист «Мать» с монументальным абрисом силуэта — это пиета, это плач народа над погибшими сыновьями; его рисунок «Возвращение» (*илл. 71*) с приметами ранней весны и робким ожиданием счастья — это символ обновленной, возрождающейся из пепла жизни. Система энергичных штрихов угольного рисунка хорошо соответствует общему замыслу впечатляющей серии Шмаринова.

Совершенно в ином эмоциональном ключе сделаны в 1941—1944 годах Л. Сойфертисом рисунки серий «Оборона Севастополя», «Крым», «Кавказ». В красноречивых деталях и мимолетных штрихах художник зорко улавливает знаменательные контуры явлений и освещает их добрым, чуть лукавым юмором: матрос торопится на передовые позиции, и двое мальчишек с невероятным усердием начищают ему ботинки (оба сразу) и тем самым, кажется им, приобщаются к делам фронта (лист «Некогда», *илл. 73*).

Где-то рядом с военными работами Сойфертиса умещаются яркие и оптимистичные гуаши Г. Фитингова, полные большого гуманистического смысла и взволнованного постижения мира («После обстрела», «Дежурство»).

Лирическая нота настойчиво звучала в пейзажных и жанровых листах А. Каплана, посвященных Ленинграду: альбом литографий «Ленинград. Сцены военной жизни города» (1944—1945).

Любовью к жизни, к немеркнущей красоте мира пропитаны акварели и литографии В. Курдова, художника, познавшего тревоги и опасности партизанской жизни и вдохнувшего в листы жизнелюбие и суровую простоту (серия акварелей «Там, где была война», серия литографий «По дорогам войны», обе — 1945).

Ясность и чистоту взгляда на мир неизменно сохранял Ю. Пименов. С лирическим воодушевлением он противопоставлял губительным силам войны духовную просветленность человека и целомудренную прелесть природы, настраивая на этот лад серебристый, перетекающий оттенками различной светосилы рисунок («Дети рассматривают трофеи», «Сбитый фашистский самолет»).

Во всех подобных произведениях ощутима властная сила жизни. Надо было очень любить людей и зорко видеть, чтобы в пламени пожарищ и ожесточении битв разглядеть ту животворную силу, которая, подобно молодой зелени, настойчиво пробивалась сквозь пласты металла и опустошения, принесенные войной земле и душе человека.

Еще более отчетливо звучали тогда ноты высокой человечности в жанре графического портрета.

Полон трепетной жизни и необыкновенно красив «Портрет сына с белкой» (1943) А. Фонвизина — старейшего советского художника, великолепного мастера акварели.

Гуманистический взгляд на мир озаряет портретные автолитографии Г. Верейского. Художник открывал в близких по духу людях не стертые испытаниями войны черты душевной ясности и активности (портреты Е. Лансере, С. Лебедевой, оба — 1944). Всегда очень внимательный к натуре, никогда не отступавший от ее законов, Верейский пристально вглядывался в отлагавшиеся на людях приметы времени. Так возникают портреты прославленных летчиков С. Осипова, В. Фисановича. Заметная в этих работах спаянность истории с биографией человека в еще большей степени отличает портрет академика И. А. Орбели (1942, *илл. 69*), по праву считающийся одной из вершин портретного мастерства Верейского. На скорбном и одновременно мужественном лице ученого лежит печать войны и какой-то потаенной, но интенсивной одухотворенности.

69. Г. Верейский. Портрет академика И. А. Орбели. 1942

В послевоенных работах Верейского конца 40-х — начала 50-х годов этот скрытый в глубинах военных переживаний поток чувств как бы вырывается на свободу в портрете дирижера Е. Мравинского (1947), наделяя лист сдержанной патетикой и мажорностью.

В одном ряду с портретным искусством Верейского стоит творчество М. Родионова. Духовная жизнь человека на портретах этого художника кажется сотканной из тончайших, почти неуловимых оттенков (портреты архитектора В. Веснина, скульптора И. Чайкова). Если в пейзаже, мастером которого являлся Родионов, его неодолимо влекла естественная в своих проявлениях грация: несущаяся под парусом лодка, изящные движения животных, бегущие по небу облака, то при портретировании будто завораживала грация духовной жизни модели, что в сочетании с де-

70. С. Боим. Очистка города. 1942

коративным началом и особой благородной простотой художественной формы составляет особенности портретного творчества этого художника.

Эвакуация в Среднюю Азию обновила запас впечатлений Родионова. Его акварели «Улица в Фергане» или «У арыка» подкупают скромной непритязательностью и декоративной изысканностью мотивов.

В Средней Азии во время войны жили и работали многие замечательные мастера. Ей посвятили интереснейшие листы В. Фаворский, С. Герасимов, Н. Чернышев, В. Бехтеев, Л. Бруни, Н. Ульянов.

У Фаворского среднеазиатские впечатления вылились в цикл великолепных линогравюр, на которых люди и животные разворачивают торжественное, неспешное шествие, и плавность их медлительных движений усугубляется певучим ритмом окаймляющих листы национальных орнаментов, а также музыкой силуэтов и пятен, которые увлекают и радуют глаз красотой и соразмерностью форм. В гравюрах есть особое очарование, есть то уверенное приобщение к миру и природе, которое составляет основу народной жизни, ее мудрость.

Свое графическое слово сказал Фаворский и о наших предках, прославивших в веках русский национальный характер — Александре Невском, Дмитрии Донском, Суворове, Кутузове.

Художник глянул на прошлое прозорливым оком современника, и серия исторических портретов окрасилась патриотической гордостью за русский народ, за могучую его стойкость в ратных подвигах, а главное — за всечеловечность большого и мужественного сердца. Эти благородные и возвышенные черты озаряют монолитный портрет Кутузова. Заключенный в пластически богатую отшлифованную форму, этот образ таит в себе торжественный апофеоз.

Наряду с героями русской истории в советскую графику военных лет прочно вошел исторический архитектурный пейзаж. Замечательные памятники старины, национальная гордость русского народа, воплощение его гения получали здесь новую жизнь, а принесенная войной угроза гибели шедевров зодчества сообщала подобным листам особую, драматическую окраску (Г. Епифанов, серия цветных ксилогравюр «Ростов Великий Ярославский», 1945, *илл. 75*; М. Родионов, цветная литография «Псков. Гремячая башня», 1944; Н. Чернышев, цветная акварель «Погорелый Новгород», 1944).

Торжество победы отозвалось в графике героико-патетичными композициями.

Таковы серия рисунков углем Д. Мочальского «Советская Армия в Берлине» (1945), некоторые листы В. Богаткина, А. Кокорина, М. Маторина («У памятника советским воинам в Будапеште», 1945, цветная гравюра), великолепные акварели и темперы периода войны А. Дейнеки. С архитектурных и жанровых пейзажей этого художника, отмеченных угловато-экспрессивным ритмом и холодным сиянием колорита, встает образ жестокой, враждебной человеку войны. Но Дейнеке присущ оптимистический взгляд на мир — не случайно лучшим листом этой серии оказалась компози-

ция «В день подписания декларации. Берлин» (1945, *илл. 77*).

Мирные годы вошли в советскую графику обилием новых тем, образов, художественных решений. Отчетливо проступил интерес к историко-партийной тематике, историко-революционному прошлому советского народа, осмыслению его больших и важных традиций. Правда, далеко не всегда художники давали правильную оценку явлений в произведениях, посвященных исторической теме. Вместе с тем настойчиво пролагали дорогу работы, проникнутые духом истинной народности.

Значительную серию «В. И. Ленин в 1917 году» (1946—1947) создал Е. Кибрик. Негасимое пламя ленинской мысли, энергия и целеустремленность вождя, его непререкаемая убежденность в правоте дела, которому он служит,— все это стало определяющими чертами образа Ленина в упомянутой серии Кибрика. Пишет ли Ильич при свете керосиновой лампы, целиком ушедший в это занятие (лист «В. И. Ленин в подполье», *илл. 79*), или бросает реплику: «Есть такая партия!», мы ощущаем — это убежденный глашатай прогрессивных идей. Пристальная психологическая выверенность характера вождя и каждой запечатленной ситуации отличает рисунки; в них смело использованы система крупной угольной штриховки и светотеневые эффекты.

В графике послевоенных лет историко-революционная тема приобрела и мемориальный аспект. В этом плане, в частности, много и плодотворно работали М. Маторин, И. Соколов. Тщательно, почти с научной досконалостью запечатлевали они в цветных линогравюрах места, связанные с жизнью и деятельностью В. И. Ленина (Соколов, серия «Дом-музей

71. Д. Шмаринов. Возвращение. Из серии «Не забудем, не простим». 1942

72. Н. Аввакумов. Портрет художника А. В. Кокорина. 1944

В. И. Ленина. Горки», 1951, *илл. 78*; «Дом-музей В. И. Ленина в Ульяновске», 1951; Маторин «Мавзолей В. И. Ленина. Красная площадь», 1945; «Московский Кремль. Зимнее утро», 1958).

В интерпретации истории появились в конце 50-х годов новые грани. По мере того как война отходила в прошлое, ее изображение все чаще сплеталось с историко-революционной тематикой и темой гражданской войны. Слагалась и новая художественная концепция, где главенствовали не столько отдельные события или факты, сколько их ощущение современным человеком. Атмосфера времени, его масштабность, его драматизм выходили на первый план. Заметны в этом процессе оказались творческие поиски плеяды молодых художников, начавших работать в конце 50-х годов (Д. Дмитриев «Песни о гражданской войне», И. Некрасов «Страницы былого», К. Назаров «В борьбе и труде», И. Обросов «Военные годы»).

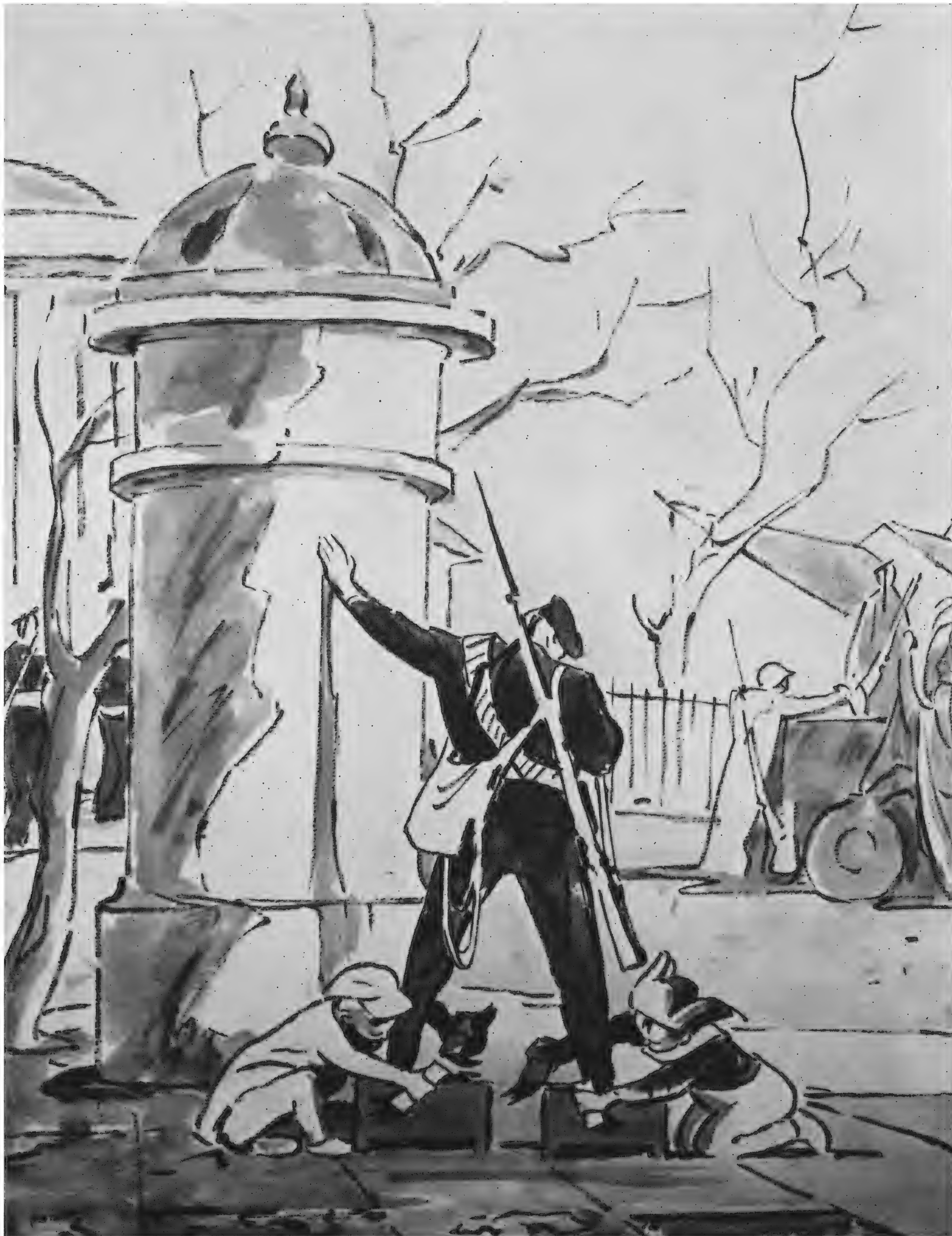
Но постепенно история уступает место теме современности, воссозданию труда и быта советских людей. Художники охотно показывают недавние поля сражений, превращенные в пашни и нивы.

Среди работ этого круга серия «Колхозный труд и быт» Ф. Константинова. Сама по себе форма больших по размеру ксилографий в первые послевоенные годы была новым явлением. Новым было в серии и мироощущение: здесь царило настроение романтической торжественности и энергичной целеустремленности, воспринимавшееся как своеобразный апофеоз труда. Немало появлялось листов с изображением конкретных героев труда («Портрет знатного сталевара Свешникова» И. Соколова) или типических образов советских тружеников (серия офортов М. Фейгина «Люди труда» — «Помор», «Потомственная рыбачка» и другие), были созданы серии «Транспорт налаживается» и «Абакан — Тайшет» В. Попковым. Новые стройки, их размах и значительность открывают перед художниками горизонты. Графиков увлекает задача показать в малом великое, грандиозное, выразить пафос времени (С. Спицын серия офортов «Рабочий поезд», В. Волков цикл «Город», А. Ушин «Сюита о проводах»). В будничном, повседневном оживает величие мирных строек. Расцветает эстамп, особенно линогравюра и ксилография с их скупыми линиями, лаконизмом силуэтов и композиционных масс, монументальностью общего впечатления. Даже офорт, которому издавна были присущи известная хрупкость и лиричность образного строя, теперь обретает черты значительности.

Наряду с подобным монументализирующим направлением в станковой графике в первые же мирные годы отчетливо проступила и лирическая, поэтическая струя — художники словно заново открывали мир, их восхищала и переполняла радостью бытия каждая травинка. Многие отдавали предпочтение черной и цветной акварели, резцовой гравюре или литографии.

Чувство полноты жизни, любовь к окружающему миру ощутимы в зарисовках с натуры и натюрмортах тех лет. Рисунки и автолитографии обнаженных натурщиц, созданные в конце 40-х — начале 50-х годов В. Лебедевым, составили превосходные серии. Безошибочное ощущение пластических возможностей и живописной красоты человеческого тела наполняют эти листы трепетной жизнью и особой, чисто лебедевской светозарностью. Необыкновенно красивые, изысканные по мотивам и цвету пейзажи и натюрморты принадлежат акварельной кисти В. Конашевича («Ветка осины», 1951; «Яблоки и лимоны», 1954, *илл. 99*, «Натюрморт с ветками вишни», 1959; «Нарциссы и апельсины в вазе», 1960; «Осенний пейзаж. Липы», 1960).

В серии Ю. Пименова «Москва и Подмосковье» (1951—1956) все листы буквально пронизаны лирическим чувством и насыщены новыми мотивами жизни. Каждая деталь, фрагмент в композициях Пименова весьма красноречивы, а его воздушные акварели то пропитаны солнцем (*илл. 80*), то напоены дождем. В том же мажорном ключе, но в совершенно иной технике создал артистичные гравюры Д. Митрохин — натюрморты, а также листы, посвященные жизни московских улиц. Деликатные, по-особому хрупкие линии его резца словно на лету ловят форму предмета и сюжетный мотив, заставляя их трепетать ярким ощущением жизни, оставляя простор для тонкой догадки и теплой улыбки («Москва. Прохожие», 1949; «Детский сад», 1948).



73. Л. **Сойфертис.** Некогда. Из серии «Оборона Севастополя». 1941—1942

В более хлесткой, журнальной манере выполнены рисунки В. Горяевым. Этому художнику присущи более откровенный юмор, более откровенное любопытство ко всяческой новизне жизни, а также настойчивое стремление заострить ту или иную черту или мотив художественного образа.

Умение видеть вещи в необычном ракурсе и извлекать из одного мотива многоголосье оттенков, столь свойственное Л. Сойфертису, его светлый юмор и мягкая ирония в сочетании со счастливой недосказанностью линий характеризуют созданные им сцены из жизни московского метро.

Отдельным сторонам или пластам жизни художники отныне охотно посвящают целые циклы. Таковы, в частности, искусно сделанные живописные литографии Ю. Коровина в серии «Цирк».

Неизмеримо много новых свежих мотивов, обогащенных подтекстом, неожиданными ассоциациями, оттенками настроения, входит в станковую графику, утверждая красоту обыденного.

Это заметно и в творчестве талантливой молодежи, начавшей работать в конце 50-х годов: «Будни пригорода» И. Голицына, «Рыбаки» Г. Захарова, «Травинка» Я. Манухина, «Северный мотив» А. Авдышева, «Карельский пейзаж» М. Мечева, «Переславль-Залесский» К. Калинычевой.

74. И. Павлов. Пожар Книжной палаты. 1943

Однако подразделение графики на монументализирующее и лирическое направления в большой мере условно: границы между ними становятся зыбкими, расплывчатыми; бытовая зарисовка, пейзаж, композиции на темы труда испытывают тенденцию к сближению; заметно обогащается цветовой строй станковых листов, необычайно расширяются географические рамки материала, попадающего в поле зрения художников. Рисунки В. Цигаля начала 50-х годов запечатлели людей и дела самых разных областей и краев: Воронежской, Кубани, Крыма, Алтайской целины. Особенно же увлекательным и многоплановым оказался рассказ художника о жизни Советского Дагестана, в равной мере насыщенный эпическими и лирическими картинами. Серия цветных гуашей из двенадцати листов построена на сопоставлении устойчивости извечно традиционного и динамики остросовременного. Пластика фигур и жестов, монументальность силуэтов, интенсивная красочность, декоративная нарядность придают рисункам неповторимое своеобразие (1959).

Знаменателен путь Н. Пономарева от серий, посвященных шахтерам Донбасса (с многократными возвратами к этой теме), цикла рисунков «Волго-Цимлянский гидроузел» (совместно с В. Цигалем), к циклу «Северный Вьетнам», выполненному гуашью и пастелью (*илл. 81*). Рисовые поля, залитые водой, рыбачки, идущие на базар, крестьяне, шахтеры — простые, незамысловатые сюжеты влекут художника, им отдает он теплоту сердца и зоркость глаза. При этом Пономарева завораживает не национальная экзотика, а гуманистический, общечеловеческий смысл происходящего. Богаты и разнообразны колористические решения листов: от жемчужно-серебристых, словно тающих красок, воссоздающих гладь водных просторов, до густых, напряженных тонов в некоторых жанровых сценах. Серия воспринимается как лирическая поэма о людях и природе этой страны. Менее мажорна, более драматична серия «По Индии».

График-публицист Б. Пророков, героически работавший во время войны на острове Ханко, а затем прошедший с Советской Армией путь ее побед, выступил страстным защитником достоинства человека в серии «Гоминдановский Китай».

С годами манера Пророкова обретает необычайную экспрессивность, пластическая форма — лаконизм, чувства — огромный накал и страстность, а высокий гражданственный настрой его искусства ясно формулирует кредо художника уже в самом названии серии — «За мир». Наиболее известен лист этого цикла «Танки Трумена — на дно!», сплоченный порыв рабочих здесь торжествует над многопудовой тяжестью металла, несущего гибельные силы зла. Этот откровенно призывный рисунок трудящиеся за рубежом не раз использовали как плакат во время различных демонстраций в защиту мира.

Затем на свет появляется цикл «Вот она, Америка» (1951), поначалу задуманный художником как иллюстрации к книге очерков и памфлетов советских писателей об Америке.

Силу изобразительного красноречия Пророкова еще более отточило слияние с поэзией Маяковского, родив-

шее цикл «Маяковский об Америке», где художник клеймит расовую дискриминацию и показывает вопиющие социальные контрасты ведущей страны современного империализма.

Но подлинного напряжения и беспощадной художественной выразительности пластический язык Пророкова достигает в серии «Это не должно повториться!» (1958—1959, *илл. 83*). «Неистовый мастер» — так отозвался о Пророкове в свое время Бертольд Брехт. Юная партизанка в перерыве между боями кормит ребенка, изуродованное атомным взрывом лицо молодой японки, полные боли и гнева глаза жертв «Бабьего яра» — каждый лист это живое напоминание о войне, это пафос высокой трагедии. «Да, великая сила заключена в работах Бориса Пророкова. Только самое главное, ничего лишнего. Страстная мысль художника нашла себе в них предельно короткое выражение» [22],— писал Б. Полевой.

Тематика станковых серий приобретала все более очевидную глобальность, ее исторический кругозор расширялся, образы обогащались чертами публицистики интернационального звучания и отчетливо выраженной монументальности.

Свое место в искусстве послевоенных лет занял политический плакат, где на первый план выдвинулась тема труда. Здесь она приобрела два аспекта: в одних плакатах идея трудовой доблести раскрывалась в патетичных, живописно-красочных композициях, герои листов другой группы лишены возвышенной торжественности, но чувствуется, испытывают от трудового процесса подлинную радость, зажигая ею зрителя. Фигура ладного старика, по-хозяйски властно управляющегося с инструментами, на фотоплакате В. Корецкого «Восстановим!» (1947) убеждает, что так оно и будет. Упругая энергия движений рабочего и слагающаяся в узор надписи веселая стружка рождают ощущение бодрости, деловитости. Молодым задором светится и героиня плаката В. Говоркова «Полевые работы не ждут». Непререкаемого достоинства исполнены профессионально четкие движения сталевара на листе В. Иванова «5-летку в 4 года — выполним!» (1948, *илл. 82*). На лице и фигуре рабочего — отсветы огнедышащего металла; алая звучность декоративно расположенного лозунга сливает изображение и надпись в единодушном прославлении труда.

75. Г. Епифанов. Лист из серии «Ростов Великий Ярославский». 1945

К 30-летию Советской власти было издано много юбилейных плакатов. Одним из лучших оказался триптих А. Кокорекина. Его пронизывает мысль об исторической преемственности революционных поколений, усиленная интенсивным, мужественным звучанием красного тона. Декоративная нарядность подчеркивает праздничное назначение плаката.

Однако в обширном потоке плакатной продукции встречалось не так уж много удачных работ. В целом картина развития плаката в послевоенные годы выглядит обедненной: далеко не все художники сумели найти после напряженных героических лет войны высокий смысл в будничной череде повседневных дел.

Известная застойность наблюдалась и в сатирическом жанре, хотя отдельные творческие находки, бесспорно, были и здесь. Много сатирических рисунков и зарисовок портретного и жанрового характера появилось в связи с Нюрнбергским процессом (Кукрыниксы, Б. Ефимов, Н. Жуков). Продолжали появляться карикатуры М. Черемных, К. Ротова, Л. Бродаты, Ю. Ганфа, выходили удачные сатирические плакаты (В. Говорков «Фразы и базы»). Вместе с тем создавшееся неблагополучное положение дел в области карикатуры и плаката привлекло внимание ЦК ВКП(б). Естественная озабоченность состоянием этих участков идеологической работы нашла выражение в ряде партийных документов, а также в редакционной статье газеты «Правда» [23]. Обсуждению качества политического плаката и сатирического рисунка и мер по их улучшению посвятили много внимания художники и искусствоведы столицы и других городов страны.

В середине и конце 50-х годов наметились сдвиги в области политического плаката. Появились свежие нешаблонные художественные решения; эмоционально богаче, жизненно полнокровнее стали образы героев. Много удачных листов сделали О. Савостюк и Б. Успенский. В листе «Надо всем народам мира» с изображением бойца, меняющего каску на фуражку, мысль

76. В. Богаткин. Парад 7 ноября 1941 г. 1949

о мире выражена ясно и наглядно. В четкой ритмике композиционных построений, в стремлении к обобщенности силуэтов, в напряженной композиционной собранности листов этих художников («Механизатор — гордость советской деревни», 1958) ощутимы традиции плакатного искусства А. Дейнеки. Успешно используют они также традиции народного лубка, его шуточные интонации, декоративную щедрость. В плакате «Хороши мои красавицы — всем на выставке понравятся!» звучит нотка теплого юмора.

Очень важное и заметное место в плакатном искусстве середины и конца 50-х годов заняла тема борьбы за мир. В широком и емком смысле она раскрыта В. Сурьяниновым в плакате «Наш труд — делу мира» (1955).

Борьбе за мир, проблеме единения трудящихся всех стран и всех континентов советские художники посвятили немало плакатных композиций. Героиней в подобных листах, проникнутых чувством исторической правоты, обычно выступает женщина-мать, требующая для своих детей и детей всей Земли право на безоблачное детство. Таков, в частности, плакат «Да здравствует мир!» Н. Терещенко (1955). Он манит уютом домашнего очага, счастливого материнства, хотя в нем и появляются мало свойственные агитационному искусству черты картинности; в другом листе Терещенко мать обращает к зрителю страстный призыв: «Женщины мира, боритесь за мир!» Третий, самый удачный лист увлекает силой психологической правды, живой эмоциональностью образа матери, с гордой нежностью смотрящей на своего ребенка, — «Не для войны». Обнаженность мысли, ее нравственный и социальный накал здесь подлинно плакатны.

Оригинальными художественными решениями и сюжетными мотивами обогатился и жанр бытового сатирического рисунка, где успех сопутствовал как его ветеранам (А. Каневский, И. Семенов), так и недавно выступившим молодым мастерам (Е. Щеглов).

Важный раздел в истории послевоенного искусства составляет книжная графика. В этой области более отчетливо и наглядно выявилась проблема взаимосвязи судьбы человека и народа. Накопленные в годы войны наблюдения требовали от иллюстраторов новых способов художественной типизации. Призвав на помощь графическую серию как наиболее емкую и перспективную в данном случае форму, книжное искус-

77. А. Дейнека. В день подписания декларации. Берлин. 1945

ство принялось серьезно решать эту проблему, заметно сблизившись при этом со станковой графикой.

Вполне естественно, что иллюстраторов неудержимо потянула к себе литература, насыщенная патриотическими идеями и отмеченная глубинным постижением мира. Такой литературой была русская классика — творения Пушкина и Гоголя, Лермонтова и Льва Толстого, Некрасова и Горького.

Еще в годы войны начал иллюстрировать повесть Гоголя «Тарас Бульба» (1944—1945, *илл. 84*) Е. Кибрик. «...Я иллюстрировал книгу в дни Великой Отечественной войны,— говорил он,— и для меня это было средством выразить свое патриотическое чувство. Я воспринимал книгу как героическую поэму о могучем, доблестном народном характере, черты которого ежедневно проявлялись в окружающей меня военной повседневности.

Если раньше образ Остапа трактовался второстепенным, то для меня он был первоплановым, перекликался с образом Зои Космодемьянской и других героев Отечественной войны.

Сцены запорожского «лыцарства», боевого товарищества, высокой любви к своему народу, родине представлялись мне полными глубокого значения. Такова в общих чертах была моя оценка «Тараса Бульбы», которую я стремился выразить в своих иллюстрациях, в этом было мое прочтение книги» [24].

Герои Кибрика — это богатыри. Дарование художника почти не отзывается на слабость человека перед грозными стихиями жизни, а приветствует заложенные в нем сильные чувства и драматические элементы. Автолитографии Кибрика наполнены густыми соками жизни, весомая пластическая форма и мощные, смелые композиционные построения подкрепляют это впечатление.

С исторической тематикой связан большой творческий вклад в советскую иллюстрационную графику Д. Шмаринова, художника широких исторических

78. И. Соколов. Северный домик. Из серии «Дом-музей В. И. Ленина. Горки». 1951

обобщений и тонкого, лирического дарования; в его произведениях соседствуют живое, яркое чувство и строгая, взыскательная вдумчивость.

В 1945-1947 годах Шмаринов успешно продолжил работу над иллюстрациями к III части романа А. Толстого «Петр I». «Когда я делал иллюстрации к «Петру I»,— рассказывал художник,— по-видимому, у меня было больше интереса к широкому показу исторических событий, чем к психологическому раскрытию образов героев, единственно возможному для Горького или Достоевского...

Здесь же рассказывается о больших исторических событиях, и поэтому я пошел несколько вширь, и только образ самого Петра был взят в психологическом развитии... Мне хотелось взять такой ракурс — «Петр, ведущий страну по новому пути» [25].

Наиболее фундаментальным творением Шмаринова, взявшим у него годы вдохновенного труда, оказалась серия однотонных рисунков углем к роману Л. Толстого «Война и мир» (1953—1955). Художник интерпретирует роман как народную эпопею, в которой полно и глубоко выразились патриотическая привязанность русского человека к своей родине, его мужество и нравственная красота. Иные листы, как и в серии Кибрика, одухотворены воспоминаниями художника о Великой Отечественной войне, образы народа в них проникнуты гордым достоинством и суровой силой (лист «Партизаны ведут пленных французов»).

Примечательны в серии и портреты главных героев книги. Как у каждого читателя, у Шмаринова есть среди них любимцы, они ему и наиболее удались: это Петя и Наташа Ростовы, Пьер Безухов. Удача образа Наташи закономерна для Шмаринова — за ним издавна и по праву утвердилась репутация великолепного мастера женских лирических образов (*илл. 94*).

Светлый гуманистический идеал, не утраченный нашей графикой и в жестокие военные годы, в мирные дни объединил под своим знаменем художников самых разных творческих темпераментов и интересов.

Так, в частности, именно потому, что у сатириков Кукрыниксов за отрицанием уродливых сторон жизни угадывается высокий гуманистический смысл, художникам оказался созвучен лирический рассказ А. Чехова «Дама с собачкой», овеянный мечтой о красоте и счастье человека и пронизанный мыслью о необходимости противоборствовать обывательской пошлости. Средствами графики, используя размывку черной акварели, Кукрыниксы рисуют живую изменчивость человеческого сердца и дают нам ощутить задушевную интонацию чеховского рассказа.

В иллюстрациях к повести Н. Гоголя «Шинель» (1952) Кукрыниксы с горечью и сочувствием показывают нам жалкого в извечном раболепстве и смешного в чрезмерном усердии мелкого чиновника Башмачкина — «тишайшего из тишайших» и с откровенным сарказмом живописуют чванливый сановный мир.

Необъятный гоголевский цикл в нашей графике был пополнен рисунками Кукрыниксов к повести «Портрет» (1951), где художники вслед за писателем размышляли о назначении искусства в жизни общества.

Заметным в советской графике было также появление в 1949 году фундаментальной серии рисунков Кукрыниксов к роману М. Горького «Фома Гордеев», здесь — образы русского купечества, его колоритный

79. Е. Кибрик. В. И. Ленин в подполье. Из серии «В. И. Ленин в 1917 году». 1946—1947

80. Ю. Пименов. «Маруся, пора обедать!» 1955

быт, раздольные пейзажи Волги, но главенствует над всем образ Фомы Гордеева. Богатый наследник купеческой фамилии, занятый поисками смысла жизни, он тщетно бьется в тенетах постылой ему среды. Развивая от листа к листу тему душевного метания Фомы, иллюстраторы показывают в сцене на пароходе как бы взлет его души. Восставший против купеческого миропорядка, Фома прекрасен в своем вдохновенном порыве обличителя (*илл. 85*).

Борьба с общественным злом и призывы к его искоренению составляют пафос творчества Кукрыниксов.

В рисунках к «Фоме Гордееву» публицистические черты становятся открытыми, звеняще торжествующими.

Еще более ощутима публицистическая направленность в иллюстрациях Кукрыниксов к роману Горького «Мать» (1950).

Темы Горького, его романы и повести привлекали советских иллюстраторов еще в 30-е годы. Теперь же на свет появился ряд крупных серий. В них индивидуальность каждого мастера свободно уживалась с характерной для времени тенденцией к широкой социальной типизации.

К повести «Детство» и «В людях» обратился в 1945 году Б. Дехтерев, чьи рисунки еще в 30-е годы снискали одобрение Горького. Роман «Дело Артамоновых» проиллюстрировал в 1951 году Д. Шмаринов, этот же роман вдохновил в 1953 году С. Герасимова.

В иллюстрациях Герасимова покоряет сочетание эпической силы, жизненной характерности и артистичности.

Историзм художественного мышления позволил Герасимову графически продолжить роман Горького, увенчав серию рисунков к «Делу Артамоновых» листом «Октябрь в Дремове», словно наполненным шелестом красных знамен, всколыхнувшим сонную одурь провинциального городка, принесшим в него освежающий ветер революции.

В иллюстрациях Герасимов раскрывается как зоркий мастер социальной типизации, как художник сочных картин народной жизни.

Обращение к истокам народной жизни, закрепленное в иллюстрациях-картинах, присуще оригинальному дарованию А. Пластова. Его яркое, самобытное мастерство привлекает необыкновенным бесстрашием

81. Н. Пономарев. На переправе. Из серии «Северный Вьетнам». 1956—1957

82. В. Иванов. 5-летку в 4 года — выполним! 1948

перед жизненной правдой. В графике, как и в живописи, этот художник целиком захвачен одной темой — это тема русского крестьянства, и она неизменно загорается у Пластова высоким социальным чувством и эмоциональностью.

Идейная близость и глубокое проникновение в национальный характер связывают Пластова с Некрасовым. Поэтому не случайно красочная серия его иллюстраций к поэме «Мороз, Красный нос» (1949) оказалась подлинным шедевром. С вдохновением и мастерством здесь выражены тревоги и боли крестьянской судьбы и торжествующая, непобедимая сила жизни.

Влюбленный в осязаемый, зримый мир, Пластов умеет пробудить впечатление новизны и свежести этого мира и создать в душе зрителя ощущение прекрасного. Впитавшее гуманистические традиции русской культуры, иллюстрационное творчество Пластова является законной гордостью советского искусства.

Густо насыщены социальными мотивами рисунки В. Серова к поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Серов прочитал поэму глазами советского иллюстратора: в его тщательно завершенных рисунках народные характеры полны достоинства и мужественной силы.

Как серьезный и вдумчивый иллюстратор выступил в начале 50-х годов А. Кокорин. В сериях его цветных и тоновых рисунков к повестям и рассказам Л. Толстого, А. Серафимовича центральное место занимают образ бесстрашного русского солдата и искусно скомпонованные батальные сцены. Самые разные исторические эпохи и жанры литератур способны были увлечь А. Лаптева: он — автор больших серий иллюстраций к русской, советской классике, ему принадлежит оформление сказок и сатирических басен. Как плод добросовестных графических изысканий появилась в 1953 году серия рисунков Лаптева к поэме Гоголя «Мертвые души». Художник расширил и обогатил укрепившиеся представления о гоголевских персонажах, насытил листы красочными подробностями (*илл. 87*).

Обаяние Гоголя оказалось властным над самыми разными советскими графиками. Надолго связал творческую судьбу с героями писателя талантливый, неистощимо изобретательный А. Каневский, в искусстве которого острая выдумка, иносказание и гипербола счастливо сочетаются с чувством современности и редким даром наблюдательности. Обширный гоголевский цикл его рисунков мы воспринимаем как замечательный сплав лирической поэзии и сатиры. На листах

83. Б. Пророков. Мать. Из серии «Это не должно повториться!». 1958—1959

художника возникает привлекательный своей характерностью мир гоголевских миргородских повестей. Неустанно ищущий иллюстратор вновь и вновь на протяжении 40-х — 50-х годов возвращается к произведениям полюбившегося писателя и создает на одни и те же сюжеты новые варианты перовых и акварельных рисунков (*илл. 88*).

Едкий, сокрушительный гротеск пронизывает рисунки Н. Кузьмина к сказу «Левша». Подобная едкость весьма присуща и литературному стилю Н. Лескова. Поэтому иллюстрации Кузьмина так органично облекли в форму изобразительной сатирической гиперболы нетленные умозаключения и образы писателя (*илл. 86*). Щедрая фантазия и затейливое богатство бытовых картин в рисунках Кузьмина великолепно гармонируют с цветистым слогом Лескова, и яркие, красочные иллюстрации художника красиво и непринужденно располагаются на страницах книги. Графика Кузьмина — это всегда своеобразный синтез жизненных и литературных впечатлений. Художник умеет изящно и ненавязчиво согласовать все детали книжного оформления, пригнать их друг к другу. И полосные иллюстрации, и суперобложка, и форзац, и разбросанные на полях графические мелочи, и начертания шрифтов — все подчинено единому образу книги, выражает ее содержание и характер.

Лукаво-насмешливым художником предстает Кузьмин в грациозных образах «Графа Нулина» Пушкина, тонким мастером гротесковых портретных зарисовок и мимолетных жанровых сцен выступает в иллюстрациях к «Запискам сумасшедшего» Гоголя. Из-под пера иллюстратора с артистичной свободой возникает рой изображений, который парит вокруг безумного чиновника, как причудливое порождение его болезненной фантазии; одновременно рисунки воссоздают и скорбные картины реальной участи мелкого чиновника Поприщина.

Творчество Кузьмина — одно из свидетельств того, что в конце 50-х годов стремление к единому образу книги, единому художественному ансамблю оказалось основополагающей тенденцией для творчества ведущих мастеров книжной графики. Эта задача выдвинулась на первый план, равно как и более пристальное внимание к разнообразным жанрам литературы. В ча-

стности, получила своих постоянных приверженцев — молодых способных иллюстраторов Н. Гришина, Б. Кыштымова и других — научно-популярная и фантастическая литература.

Более взыскательно начинают теперь художники соотносить жанры литературного произведения со способами их оформления, расширяя диапазон художественных средств и поисков.

При серийных решениях, когда в книге преобладали листы станкового характера, подобные соотношения нередко нарушались: зачастую небольшие рассказы сопровождались громоздкой сюжетно-повествовательной графикой, излишне подробно комментирующей писателя. В конце 50-х годов в этих случаях охотнее прибегают к емким концентрированным образам, с глубоким эмоциональным подтекстом.

Б. Маркевичу принадлежит интересное оформление поэмы А. Блока «Двенадцать» (1956) — художник пользуется красноречивым и многозначительным символом. Он же в 1958 году оформил повесть Б. Лавренева «Сорок первый». Стальная непреклонность характера героини и женственность ее облика хорошо выявлены уже в рисунке обложки. Образ содержателен, активен; графический узор надписи и легкий абрис фигуры прекрасно соотнесены с оформлением всей книги.

М. Клячко в 1956 году сделал обложку для издания повести Э. Хемингуэя «Старик и море». Ее графические компоненты даны в напряженном, заостренном сопоставлении: иссушенный трудом и ветрами суровый рыбак и сине-зеленая морская зыбь. Прекрасен человек в своем безграничном мужестве. Великолепна мощь природы, но в единоборстве с ней старик оказывается победителем. Гуманистический пафос произведений Хемингуэя прочувствован и по-своему выражен иллюстратором.

С конца 50-х годов плодом специальных творческих усилий становятся и отдельные элементы книжного блока: переплет, обложка, форзац и т. д., для которых художники теперь все чаще используют красноречие аллегории или символа.

На обложке романа И. Эренбурга «Буря» художник С. Телингатер расположил пламенеющую зигзагообразную, уподобленную молнии надпись, которая в контрасте с мрачным черным фоном усиливает драматический накал. Неменьшим красноречием отличается и оформление собрания сочинений Майн Рида, выполненное таким прекрасным мастером книжного искусства, как С. Пожарский. Переплет ярок, жизнерадостен, тисненое изображение вводит читателя в мир героев этого писателя — любителей нехоженых троп, бесстрашных путешественников и охотников.

Поиски книжности намечаются в творчестве большой плеяды художников. Среди них немало молодежи. В эти годы уже активно работают Д. Бисти, А. Васин, В. Носков.

Наиболее же отчетливо направление, связанное со стремлением к книжности — организации в едином эмоционально богатом графическом комплексе идей литературного произведения,— обозначилось в области ксилографии.

И вполне естественно, что раньше других ее ревнителем и глашатаем выступил В. Фаворский. В 1950 году он обратился к бессмертному памятнику мировой литературы — «Слову о полку Игореве». Гравюры к «Слову» воплощают высокий строй человеческих чувств и поэтическую прелесть поэмы. Седая старина предстает в этих иллюстрациях, заставках, концовках торжественной и красноречивой. Значительность эмоций и поступков героев подчеркнута внушительностью поз, величием жестов, строгим ритмом композиционных групп и декоративных орнаментов, словно бы замедленным, песенным, узором штриха. Послушный штрих художника гибко изменчив: иногда он нарочито нетороплив и угловат, подчас порывист и энергичен. Мастерски воссозданы в гравюрах просторы Родины, поэтичная прелесть ее пейзажей — то бурно взволнованных, то скорбно печальных (*илл. 89*).

Другой значительный книжный ансамбль Фаворского посвящен «Борису Годунову» Пушкина (1955). В этих гравюрах художник как бы синтезировал сложный и многоплановый образ пушкинской трагедии. В иллюстрациях нашли выражение и сила народного духа, и мрачные думы Бориса, и мятежные страсти лукавых царедворцев, и величавое спокойствие Пимена, и дерзкая отвага самозванца. Полнокровность графической интерпретации достигнута художником не только путем многоликого изображения человеческих характеров, но и мастерским использованием орнаментального обрамления для каждой гравюры. В талантливых руках Фаворского орнамент стал дополнительным средством раскрытия богатства человеческого духа. К тому же он не только способствует философскому истолкованию идейных глубин текста, но и великолепно сочетается с полосой книжного набора, превращая каждый лист в шедевр книжного искусства.

Гармония формы и мудрое проникновение в мир высоких идей литературного произведения покоряют зрителя и в иллюстрациях Фаворского к «Маленьким трагедиям» Пушкина, полных философского и общечеловеческого смысла. Здесь, как и всегда у Фаворского, господствует дух синтеза: предметы и пространство свободно соотнесены друг с другом, они образуют сложное единство чеканно завершенных мизансцен (*илл. 90*). Книга прекрасно построена. Элементы декора во всех случаях рождены философской и художественной идеей оформления. Так, красивая импозантная обложка слегка оживлена голубым цветом — на просторе небес клубятся облака и тучи, прорезанные молниями. В общий узор вплетены изображения роз, лавров и терний — графический образ символизирует жизнь, наполненную страстями и романтическими коллизиями. Однако драматизм у Фаворского никогда не переходит в патетику — классическая уравновешенность неизбежно побеждает.

Особенно это ощутимо в парных карандашных портретах, в большом числе исполненных Фаворским в конце 50-х годов; преимущественно он портретирует близких ему людей, выявляя духовное родство персонажей, связующие их нравственные нити. Коренные, устойчивые черты характера человека, освобожденные от всего случайного, кристальная ясность и чеканность графической формы — все эти моменты вызывают аналогии с античными стелами.

Очень заметной в конце 50-х годов оказалась и художественная деятельность графиков, по характеру творчества близких Фаворскому. В первую очередь

84. Е. Кибрик. Тарас на коне. Иллюстрация к повести «Тарас Бульба» Н. Гоголя. 1944—1945

здесь следует назвать А. Гончарова — художника, чрезвычайно взыскательно относящегося к задачам книжной иллюстрации. Он по-прежнему много и охотно иллюстрирует западную классическую литературу. Его влекут веселая ирония Лопе де Вега, и напоенные страстями трагедии Шекспира, и поэтические сонеты Петрарки, и философские размышления над судьбами мира Гете. Изобразительной речи Гончарова присуща особая концентрированная выразительность. Многозначительные недомолвки, великолепная пластика фигур и силуэтов, искусные эффекты светотени — все эти средства неизменно подчинены художником главному намерению: определить движение судеб героев и психологическую тональность каждого создаваемого им листа (*илл. 93*).

Романтические мечты воплотил в ряде портретных ксилогравюр (например, портрет Паганини, *илл. 92*) и в иллюстрациях к поэме М. Лермонтова «Мцыри» Ф. Константинов — художник, видящий мир в борении страстей, в напряжении титанических сил и усвоивший от Фаворского тщательность в решении каждой художественной задачи.

Среди созданных в конце 50-х годов значительных работ советских ксилографов полные глубокого человеческого смысла художественно целостные и по-настоящему книжные цветные гравюры Г. Епифанова к «Одиссее» Гомера; ювелирно отделанные, почти каллиграфически узорные листы М. Пикова к «Божественной комедии» Данте (*илл. 91*); психологические, декоративно щедрые иллюстрации Е. Бургункера к пьесам Брехта («Матушка Кураж и ее дети», *илл. 97*) или «Народным немецким балладам».

Важный раздел книжного искусства составляли также иллюстрации к советской литературе, где станковые формы держались более длительно и стойко.

Советской литературе уделил много внимания в своем творчестве О. Верейский. Иллюстрации к «Разгрому» А. Фадеева, «Степному солнцу» П. Павленко, «Тихому Дону» М. Шолохова — таков основной вклад Верейского в нашу книжную графику. Наиболее фундаментальной оказалась серия его тоновых рисунков к роману «Тихий Дон» (*илл. 96*). Художник тщательно собирал материал. Долгое время провел на Дону, в казачьих станицах. Отдельными советами помог иллюстратору сам Шолохов. Узловые события романа, как правило, показаны Верейским на широком социально-историческом фоне; из пестрого калейдоскопа картин, сотворенных пером Шолохова, Верейский преимущественно выбирал сюжеты, которые усиливают звучание исторически важных моментов и проясняют расстановку в романе классовых сил. На первый план в иллюстрациях вышли многофигурные, драматургически сложно построенные сцены, где главная роль принадлежит народным массам.

В конце 50-х годов иллюстраторы советской литературы начинают уделять более пристальное внимание синтезу иллюстрирования и оформления книги, ее макету, графической целостности. А. Ливанов, посвятивший интересные рисунки и литографии жизни партизанского края, в конце 50-х годов обращается к роману Д. Фурманова «Чапаев». Художник искусно использует в макете динамику сменяющих друг друга разворотов, заставок, полосных рисунков, белого поля страницы; его обостренное композиционное чутье, живая

85. Кукрыниксы. Бунт Фомы. Иллюстрация к роману М. Горького «Фома Гордеев». 1948—1949

пластичная линия, напряженный цвет в совокупности ярко, лаконично характеризуют эпоху и героев; в иллюстрациях царит атмосфера трезвой мужественности и одновременно романтической взволнованности.

Свое слово в области иллюстрирования советской литературы успел сказать и Д. Дубинский, дарование которого, дав яркую вспышку, было погашено безвременной смертью. В истории нашей графики Дубинский остался задушевным мастером лирического подтекста, сердечным и умным психологом, выразителем сокровенных движений человеческой души. Об этом говорят и его тонкие, нежные иллюстрации к рассказам А. Чехова и многочисленные рисунки к произведениям советских писателей — С. Антонова, И. Ильфа и Е. Петрова.

Особенно много и охотно иллюстрировал Дубинский произведения А. Гайдара, в полной мере проявляя при этом свой дар поэтизировать, наполнять, как и писатель, драгоценным смыслом самые, казалось бы, будничные явления жизни. Эти рисунки по достоинству оценили и взрослые, хотя адресованы они детям («Чук и Гек», 1953).

Последней работой Дубинского оказались цветные гуаши к роману А. Куприна «Поединок» (1959—1960, *илл. 95*). Художник отчетливо выявляет в иллюстрациях две эмоциональные струи: лучезарный свет гуманизма и господствовавший в царской армии мрак жестокого произвола. В изданной с этими рисунками кни-

86. Н. Кузьмин. Обложка к сказу «Левша» Н. Лескова. 1959

ге ясно заметно также подчинение иллюстраций законам единого художественного ансамбля.

Красочную страницу нашего книжного искусства в послевоенные годы составили иллюстрации к детским книгам.

Смесь обыденных дел, нравов и человеческих страстей, соединение фантазии со здравым смыслом почти обязательно присутствуют в самых сказочных рисунках наших иллюстраторов для детей, озаряя их отблеском подлинной, а не вымышленной правды,— будь то работы Т. Мавриной или Ю. Васнецова, А. Каневского или В. Алфеевского, В. Конашевича или В. Лебедева.

Разнообразие приемов характеризует наше графическое искусство для детей. Особенно наглядно это разнообразие проступает в оформлении сказок. Соприкосновение с миром сказок как бы активизирует самые разные стороны художественного опыта иллюстраторов: умение выявить моральный подтекст литературного оригинала, его гуманистический смысл, свободу в обращении с традициями народного искусства, особый дар гармонично связывать изображения в книге, сообщать ей нарядную праздничность. Все эти черты в большой степени присущи творчеству Т. Мавриной (А. С. Пушкин «Руслан и Людмила»).

88. А. Каневский. Тетушка на охоте. Иллюстрация к повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» Н. Гоголя. 1946

87. А. Лаптев. Приезд Чичикова к Плюшкину. Иллюстрация к поэме «Мертвые души» Н. Гоголя. 1951—1953

Многоликие способности счастливо соединились в творчестве В. Конашевича. Как никто другой, он умеет создать в рисунках иллюзию волшебства. Рисунки Конашевича неизменно жизнерадостны, ликующе-красочны. В них сказывается любовь к контрастным сопоставлениям чистых и звучных цветов.

Детской книге сполна отдавал свой яркий, жизнерадостный талант и В. Лебедев. Он художник светлый, веселый. С сердечной теплотой и задушевностью изображает Лебедев советских ребятишек, с великолепным мастерством и убедительной материальностью рисует царственный мир природы. Жизнь леса и его обитателей тепло и задушевно воссоздал Е. Чарушин. Его трогательно беззащитные и неуклюжие медвежата, лисята, зайчата пробуждают в душе детей хорошие, добрые чувства (*илл. 98*). В огромный современный мир бережно вводит маленьких читателей А. Пахомов. Проиллюстрировав произведения Н. Некрасова, Л. Толстого, В. Маяковского, С. Маршака, С. Михалкова, Л. Пантелеева, он закрепил за собой целую галерею детских образов.

Плеяда иллюстраторов детских книг в конце 50-х годов пополнилась новыми именами. Среди них М. Митурич, Л. Токмаков.

89. В. Фаворский. Плач Ярославны. Иллюстрация к «Слову о полку Игореве». 1950. Левая часть разворота

Глубокие по мысли, серьезно проиллюстрированные книги играют важную роль в духовном общении народов разных стран и континентов. Такого рода важную миссию исполняют реалистические иллюстрации и рисунки советских художников, отправляясь в порядке культурного обмена в далекие путешествия за рубеж, где они и в этот период не раз завоевывали самые лестные отзывы и симпатии людей, а также медали и дипломы жюри.

Победоносная сила нашего графического искусства заключена в том, что даже в годы самых тяжких испытаний прославление красоты в нем было органично слито с борьбой за социальную правду, торжество гуманизма.

Творчество скульпторов Российской Федерации в годы Великой Отечественной войны было пронизано большим патриотическим чувством, горячим желанием средствами искусства участвовать во всенародной борьбе.

В суровые дни блокады зимой 1941/42 года героически работала в Ленинграде бригада скульпторов, куда входили Н. Томский, М. Бабурин, В. Боголюбов, В. Исаева и другие мастера. Бригада исполнила несколько монументальных скульптурных плакатов, предназначенных для установки на Невском проспекте. Один из них назывался «На защиту Ленинграда». Укрупненный, четкий по ритму и композиции барельеф читается с первого взгляда. Решителен шаг бойцов, уходящих на фронт, целеустремленны их волевые лица, в единое целое спаяна вся группа. Именно такой плакат мог вселить мужество и уверенность в сердце защитника города.

На одной из площадей Саратова в 1943 году была установлена семиметровая бетонная фигура бойца со знаменем, попирающего фашистскую свастику. Автором этой скульптуры был саратовский художник А. Кибальников.

В годы войны русские скульпторы обращаются и к другим задачам, органично связанным со спецификой их искусства. В портрете, композиционной скульптуре, монументальных проектах стремятся они запечатлеть историческое значение происходящих событий, духовную красоту и благородство людей, охваченных патриотическим порывом.

Особенное развитие получает портрет, решаемый скульпторами как в форме этюда с натуры, так и в более обобщенном монументально-героическом плане. В процессе напряженной работы, в нелегких условиях военного времени рождались новые формы портрета, насыщенного большим героическим содержанием. Важно было найти такие художественные средства, которые могли передать весь накал борьбы, патриотическое горение, преломленные в неповторимой индивидуальности человека. С первых дней войны скульпто-

ры стали лепить портреты воинов, работая непосредственно на передовых линиях фронтов в часы короткого отдыха бойцов или тогда, когда они находились в тылу, на излечении в госпиталях. Художники ловили буквально часы и минуты, чтобы запечатлеть черты людей, уходящих сегодня или завтра в бой. «Работая над портретом одного, я с тревогой ожидал возвращения других, которые в эти минуты бились на жизнь и смерть» [26],— писал скульптор Д. Шварц в военные годы.

Не только живой отклик на события, желание достоверно запечатлеть черты участников великой битвы характеризуют работу скульпторов тех лет. Уже в самый ранний период войны происходит глубокий процесс всестороннего постижения характеров советских людей, раскрывающихся в час грозных испытаний новыми, необычными сторонами.

Мастер тонких психологических характеристик Г. Кепинов, обращаясь к героическому портрету, кажется, зорче стал видеть натуру, еще бережней относиться к ней. Удивительной внутренней наполненностью отличается портрет летчика В. Талалихина, неброский, но пластически прочувствованный в малейших деталях. Кепинов начал работать над ним осенью 1941 года, но недолго ему пришлось лепить с натуры: пилот не вернулся из очередного боевого вылета, пав смертью храбрых. Однако и за то короткое время скульптор создал цельный одухотворенный образ — в строгих чертах молодого, рано повзрослевшего лица как бы проступает жизненная судьба героя, его устремленность к подвигу, готовность осуществить свое высокое призвание.

Горячо, с увлечением работала в войну С. Лебедева. В сентябре 1941 года она лепит портрет летчика Н. Гастелло — командира эскадрильи легких бомбардировщиков,— потрясенная беспримерным подвигом героя, погибшего в первые дни войны. Лебедева, работая над портретом, старается раскрыть в чертах лица тот волевой импульс, который заставил человека самоотверженно, в богатырском броске ринуться на врага. Драгоценным наброском, не уступающим по содержательности законченным портретам, остался этот пластический этюд в галерее изображений героев Великой Отечественной войны.

На первый взгляд несколько обыденным кажется портрет генерал-полковника авиации Ф. Фалалеева, исполненный Лебедевой в 1943 году, но, всматриваясь в это усталое, озабоченное лицо, глубоко запавшие, напряженные и проницательно глядящие глаза, понимаешь, как бережно и правдиво, с каким знанием характера запечатлел скульптор черты полководца. Она раскрыла образ не в его парадном, праздничном аспекте, а понимая подвиг как тяжелый повседневный воинский труд.

Творчество Лебедевой не исчерпывается этой портретной линией. В ином плане создан ею в 1943 году портрет поэта А. Твардовского (переведен в мрамор в 1953 году), тогда военного корреспондента, часто бывавшего на передовых линиях фронта (*илл. 100*). Это редко встречающееся в то время у Лебедевой погрудное изображение. При очень тонко переданном состоянии раздумья в портрете проступают эпические черты. В наклоне головы, какой-то особой ясности взгляда, во всем ритмическом строе композиции через едва

90. В. Фаворский. Скупой рыцарь. Иллюстрация к «Маленьким трагедиям» А. Пушкина. 1960

91. М. Пиков. Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. 1958—1961

уловимые черты раскрывается большое человеческое чувство. Так и кажется, что перед взором Твардовского — фронтовые дороги, истерзанная, но прекрасная в своей вечной животворной сущности земля. И все это сливается в образ Родины, за которую идет священная борьба.

Очень своеобразен и портрет Нины Шостакович (1943). Как-то по-новому осмысливается в нем женская красота, тонко передан внутренний порыв, извечное стремление человека к счастью. И это звучит как утверждение права на лирическое чувство в тяжелую пору, как глубокая вера в духовные силы человека.

Можно сказать, что в творчестве скульптора органично сочетаются лирические и эпические черты; часто в камерных и даже интимных изображениях Лебедевой удается выразить неповторимое преломление патриотического чувства, разносторонность переживаний человека.

Наметившаяся в это время диалектика характера образов Лебедевой углубляется, получает еще более острое выражение в послевоенные годы (портреты М. А. Полторацкого, М. А. Асламазян и другие).

Исключительная способность видеть в жизни значительное и героическое, стремление к символическим обобщениям определили стиль портретных произведений В. Мухиной. В начале войны она создает «Партизанку» (1942, *илл. 101*), отмеченную чертами глубокой типизации. Прекрасно строгое лицо девушки. Поражает взгляд, в котором, кажется, сконцентрировалась испепеляющая сила народного гнева. Портрет исполнен как бы на одном дыхании, в мужественной лепке решительно выявлены нужные акценты, нет ничего лишнего, отвлекающего внимание. Это немногословное, лаконичное произведение вобрало в себя те священные чувства, которыми жил в грозные годы советский народ.

92. Ф. Константинов. Портрет Паганини. 1956

Мухина создает и ряд портретных изображений, стремясь в неповторимо индивидуальном также ярко выразить то общее, что было свойственно советским патриотам. Композиция большинства портретов очень проста, но их насыщенная пластика обладает внутренней емкостью. Как-то особенно строго и бережно вылеплен портрет И. Хижняка. Из-под насупленных бровей смотрят глаза, полные ненависти к врагу, каждый мускул напряжен в этом мужественном грозном лице. Если лейтмотивом этого портрета является благородный гнев, то в другом, не менее эмоциональном портрете Бария Юсупова есть черты особой человечности, внутреннего обаяния, так поражающие в изуродованном ранением лице воина.

Еще более многогранно раскрывается героическое начало в портрете Н. Н. Бурденко — главного хирурга Советской Армии. Уставшее от постоянного напряжения в операционной, бессонных ночей, прорезанное глубокими морщинами лицо взволнованно. Сложное состояние передает взгляд — будто перед взором Бурденко встают бесчисленные преступления врага, принесшие народу ни с чем не сравнимые страдания и горе.

Гуманизм советского человека, его веру в жизнь и возможность преодоления враждебных сил, встающих на пути к счастью, отразили лучшие портреты В. Мухиной.

Одна из новаторских черт творчества скульптора — очень широкое понимание героического портрета. «Но герои не только те, кто непосредственно участвовал в сражениях, кто готов был отдать жизнь за дело победы. В глубоком тылу рабочие и крестьяне, ученые, музыканты, писатели, инженеры отдавали весь свой труд, талант и знания делу разгрома врага. Образы этих людей, их мощь и дерзание я хотела передать в портретах Героя Социалистического Труда академика Крылова, дирижера Евгения Мравинского и других» [27], — писала Мухина. Образ А. Н. Крылова (1945, *илл. 102*) явился вершиной ее портретного творчества в военный период. В характере ученого скульптор как бы увидела все то лучшее, что содержит в себе понятие «русский гений». Проста и величественна композиция портрета, монументальны его пропорции, точно выверена линия силуэта, хорошо использованы декоративные и пластические свойства дерева. Как из морской пучины или застывшей лавы, вырастают из наплывов корневища плечи, крепкий объем головы. Несколько ударов резца — и застывшая масса оживает. Энергична пластика лица, черты которого в своей легкой асимметрии пронизаны единым движением. Решительно откинуты пряди волос, как будто порыв ветра отбросил их. Необычна форма глаз, полузакрытых нависшими веками,— она особенно под-

черкивает глубину взгляда, мудрого и проницательного. За внешней неподвижностью чувствуется огромный темперамент, могучий интеллект ученого. Это в самом деле «адмирал корабельной науки», всю жизнь боровшийся с консерватизмом и рутиной в своей области знаний. Перед нами очень своеобразный человеческий характер, и в то же время в нем видно большое обобщение, даже нечто символическое, выступающее теперь совсем в иной форме, чем в довоенных произведениях мастера. Здесь в полной мере сохранена яркая самобытность индивидуального характера, жизненная конкретность образа.

Героический портрет увлекает и Д. Шварца, который видит подступы к нему в создании точно документальных изображений. В 1942 году он лепит на фронтовом аэродроме портреты летчиков. Остро выявлены характерная юношеская, почти мальчишеская угловатость в портрете Героя Советского Союза И. Боева (1943), зрелая мужественность в портрете дважды Героя Советского Союза В. Голубева (1944). Ему принадлежит и обобщенный образ советского воина, где сам строй композиции, широкие крепкие объемы из кованой меди звучат, как торжественный гимн идущим на защиту Родины («Воин», 1942).

Содержательны, интересны по композиции портреты Шварца, исполненные в первые послевоенные годы. Как и других скульпторов, испытания войны заставили Шварца по-новому оценить красоту человека творческого труда, уловив в нем черты особой душевной щедрости, тонкости, пытливости. Это проявилось и в характерности поэта С. М. Городецкого, романтика и мечтателя, переданной в портрете 1946 года (*илл. 103*), и в непринужденности актрисы С. Бирман (1947) с ее печально-внимательным взглядом.

Во время войны на Юго-Западном и других фронтах сделал серию портретов солдат, командиров, медсестер И. Першудчев. В 1944 году в штабе фронта была организована выставка его работ, которая пользовалась большим успехом у бойцов. Позже, в начале 1945 года, пройдя славный путь с гвардейской дивизией до Берлина, скульптор вылепил участников штурма рейхстага. В созданных им портретах — особая волнующая достоверность. Кажется, отблески артиллерийского огня и пожарищ освещают лицо майора А. В. Соколовского, только что вышедшего из последнего боя за рейхстаг. Удачно схваченное движение, резкий поворот головы, острота целенаправленного взгляда вместе с живой непосредственной лепкой наполнили трепетом жизни суровый героический образ (*илл. 104*). Запоминаются образы сержантов М. Егорова и М. Кантария, водрузивших Красное знамя Победы в столице фашистской Германии. В них подкупает соединение героического с бытовым, передача не только неповторимо индивидуального, но и национального, устойчивых черт сложившихся народных типов. Некоторая эскизность лепки, неровные и даже рваные края от обреза воспринимаются здесь как отражение взволнованности художника, стремительности его творческого процесса.

Разные задачи решает в портретном творчестве опытный мастер советской скульптуры И. Чайков. Очень точен, почти документален портрет летчика Д. Глинки (1944); иначе, пластически обобщенно воплощен в каменном монолите «Разведчик» (1944). Живет и еще одна, интимная струя в творчестве художника, проявившаяся в портретах советской интеллигенции, исполненных в эвакуации («Портрет Б. Н. Яковлева» и «Портрет М. М. Черемныха», оба — 1944).

Большой вклад в создание портретной галереи героев войны внесли Н. Томский и Е. Вучетич, о творчестве которых будет сказано ниже.

Портрет в годы войны не только широк по теме. Взор художника стремится проникнуть в глубь душевного склада человека, ставшего в самом центре больших исторических свершений. Отсюда разнообразие форм и направлений портретного жанра, объединенных, однако, общим представлением о героическом образе советского человека-патриота. Поэтому портрет, несмотря на многообразие видов, приобретает в большинстве случаев монументальный характер. От него очень часто шел прямой путь к созданию портретного монумента. Самой распространенной формой последнего стали, как уже говорилось во введении к этому тому, бронзовые бюсты дважды и трижды Героев Советского Союза, устанавливаемые на родине награжденных. Около ста таких бюстов было сооружено в первые послевоенные годы, и основой для них часто служили те портреты, которые исполнялись в дни вой-

93. А. Гончаров. Иллюстрация к трагедии «Макбет» В. Шекспира. 1952

94. Д. Шмаринов. Наташа в Отрадном. Иллюстрация к роману Л. Толстого «Война и мир». 1953—1955

ны непосредственно с натуры. Это придавало образу в монументальной скульптуре конкретный характер.

В годы войны был установлен и ряд памятников. Первый памятник герою Великой Отечественной войны И. Панфилову, открытый 7 ноября 1942 года во Фрунзе, исполнили скульпторы А. Мануйлов и О. Мануйлова (см. главу «Искусство Киргизской ССР»).

Работа монументалистов шла в самых разнообразных направлениях, она показывает большую широту и вместе с тем целенаправленность творческой мысли скульпторов и архитекторов.

В разгар войны, в самое тяжелое время напряженных боев художники думали о победе, о тех временах, когда они будут призваны увековечить подвиг героев, прославить стойкость и величие духа своего народа в монументах воинской славы. Глубоко осмысливали скульпторы свою задачу, настойчиво искали новые формы памятников. С интересной теоретической статьей «Тема и образ в монументальной скульптуре» [28] выступает В. Мухина, которая работала над проектами памятников, в частности памятника-маяка защитникам Севастополя (1944), монумента «Героической авиации» (1945). В статье Мухиной ставились животрепещущие вопросы монументального искусства, давалось определение самого понятия монументальности, говорилось о символе и аллегории, о типе и образе.

В 1942—1943 годах был проведен ряд конкурсов на памятники портретного и широко обобщенного, сим-

95. Д. Дубинский. Иллюстрация к роману «Поединок» А. Куприна. 1959—1960

волического характера; в 1943 году начинается проектирование памятников героически погибшим полководцам-генералам И. Апанасенко, М. Ефремову, Л. Гуртьеву, Н. Ватутину и другим.

Большое внимание художников и общественности привлек широко задуманный открытый конкурс на проектирование монументов героям и событиям Великой Отечественной войны, проведенный Комитетом по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР и Союзом советских архитекторов.

В феврале 1943 года в Доме архитекторов открылась выставка проектов. Она поражала размахом, ориентацией художников и архитекторов в тяжкие дни войны на большие величественные ансамбли, сочетавшие природные, архитектурные и скульптурные формы.

Авторы многих проектов пытались творчески использовать наследие классической архитектуры и скульптуры, что давало иногда интересные результаты. Так, архитектор Б. Иофан проектировал монумент сталинградской эпопее как огромную триумфальную арку, украшенную скульптурой; архитекторы А. Щусев и Н. Савицкий задумали памятник освобождения Новгорода в виде грандиозного сооружения также с применением архитектурно-скульптурного синтеза.

Интересны проекты памятников для братских могил, врезанные в холм или скалу, тесно связанные с пейзажем местности; в них можно увидеть прообраз решения будущих мемориалов.

Ряд конкурсов проводился в 1944—1945 годах, в частности закрытый конкурс на памятники в районе действия 2-го Белорусского фронта. В нем приняли участие русские и белорусские скульпторы. Среди различных решений выделялись проекты памятников, посвященных форсированию водных преград для установки на береговых холмах. Выделялся проект памятника, представляющего собой зеленый холм с могилами павших бойцов, увенчанный фигурой воина с ребенком в одной руке и оружием в другой.

Некоторые проекты в области архитектурно-скульптурного синтеза в эти годы получают реальное воплощение.

Тематика монументально-декоративного оформления ряда станций третьей очереди московского метро, открывшихся в 1944 году, целиком была связана с Великой Отечественной войной. Так, темой оформления станции «Измайловская» (теперь «Измайловский парк») стало партизанское движение против фашистских захватчиков. Несколько композиций для этой станции исполнил М. Манизер (архитектор Б. Виленский).

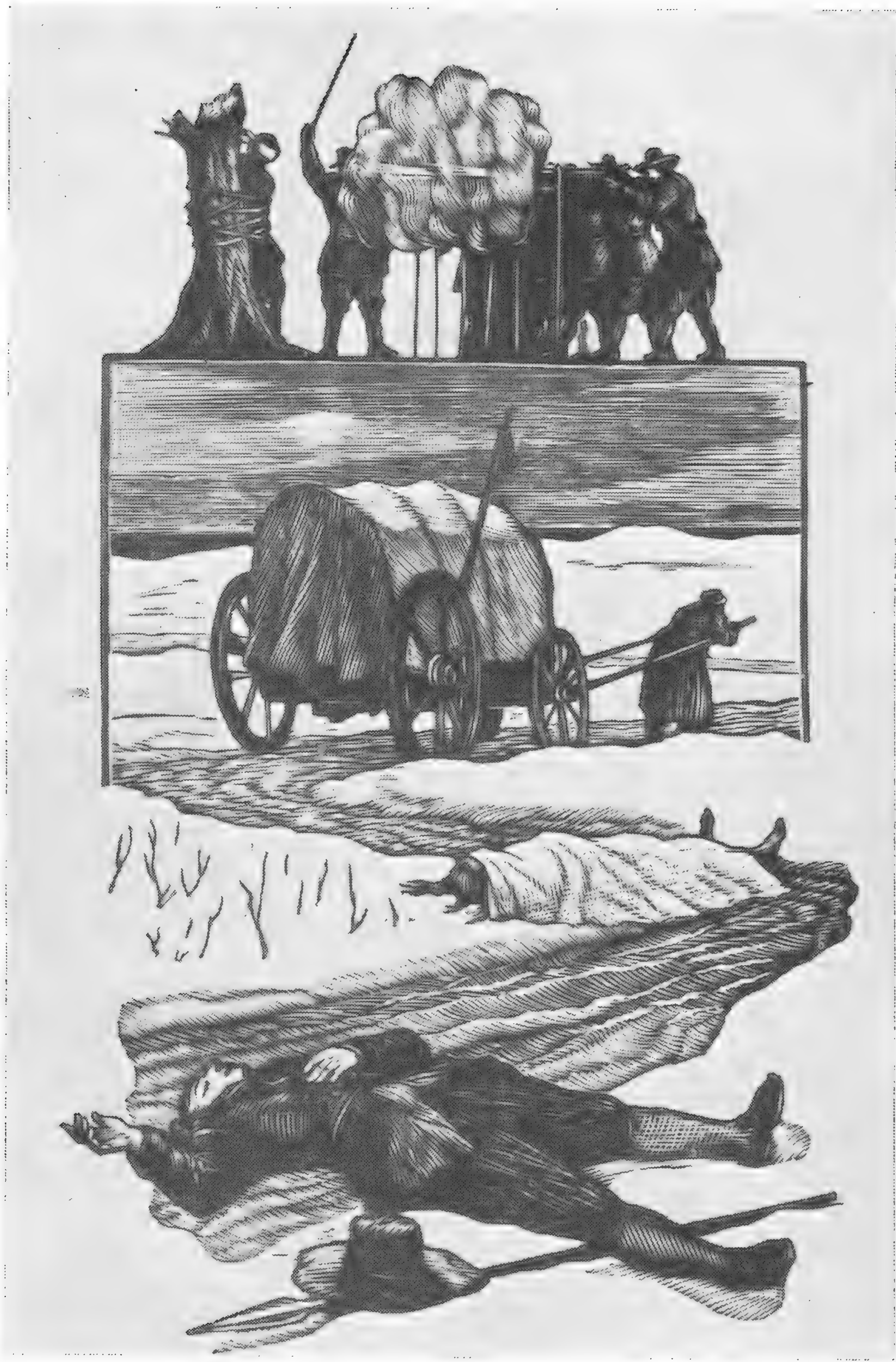
Еще в 1942 году, вскоре после подвига и героической гибели Зои Космодемьянской, Манизер создал

96. О. Верейский. Аксинья. Иллюстрация к роману «Тихий Дон» М. Шолохова. 1952

статую «Зоя» (*илл. 105*). Он изобразил ее как народную героиню, мужественную и строгую, отправляющуюся на выполнение задания и как бы бросающую последний взгляд на родную Москву. Героизация достигается здесь особыми средствами. Статуя обладает классическими пропорциями. Стройность и особую грацию фигуры можно хорошо почувствовать при круговом обходе скульптуры, к чему как бы призывает ее круглый постамент. Некоторая идеальность образа не стирает ощущения его конкретности (подчеркнутой, в частности, характерной одеждой военных лет).

Статуи Зои Космодемьянской (вариант композиции) и партизана Матвея Кузьмина скульптор установил в подземном вестибюле станции метро «Измайловская». Помещенные на фоне мраморных пилонов, скульптуры в основном рассчитаны на фронтальную точку зрения.

На торцовой стене перрона, у входа, была установлена скульптурная группа «Народные мстители», несколько дробная в деталях, но в то же время торжественно-патетическая по общему решению. Строго продуманный в идейно-тематическом отношении синтез на станции «Измайловской» все же во многом механически сочетает решение архитектурных и пластических задач.



97. Е. Бургункер. Иллюстрация к пьесе Б. Брехта «Матушка Кураж и ее дети». 1955

Более органично вошли в архитектуру скульптурные рельефы на станции метро «Электрозаводская», исполненные в 1942—1944 годах Г. Мотовиловым. Их темой явился самоотверженный труд советских людей в пору Великой Отечественной войны. Рельефы, расположенные на опорных столбах-пилонах подземного вестибюля, несколько напоминают античные метопы. Они отделены друг от друга боковыми проходами, но сплошной мраморный карниз наверху связывает их. Объединены композиции и сюжетно. Сборка самолетов и тракторов, работа на электроламповом заводе, труд животноводов, хлопкоробов — все это сливается в широкую общую картину помощи фронту. Скульптор не увлекается передачей того или иного технического процесса. Жесты людей точны и красивы, согласованы друг с другом и имеют определенную ритмическую соподчиненность, которая пронизывает все рельефы. Хорошо связаны фигуры с фоном. В композиции органично введены изображения машин, животных, растений. По сравнению с рельефами, украшающими арку главного входа ВСХВ 1939 года, здесь меньше декоративности, но, насыщая рельефы тематически, скульптор не теряет чувства архитектоники, связи с ансамблем, не впадает в измельченный станковизм, чем иногда грешило наше монументальное искусство.

Таким образом, примеры осуществления синтеза в период войны были хотя и единичными, но значительными.

В это героическое время новым содержанием наполнялись и другие виды скульптуры. Так, особую окраску приобрели произведения бытового жанра, в котором наиболее непосредственно могли отразиться события современности. Драгоценным художественным документом тех лет осталась серия «Защитники Ленинграда», исполненная В. Лишевым в 1941—1942 годах в тяжелые дни блокады. Изображая повседневный труд и борьбу ленинградцев, схватывая неповторимые мгновения, художник в небольших композициях в воске и пластилине, эскизных по форме, запечатлел незабываемые дни города-героя («За мужа», «Дежурство у ворот дома»). Цикл завершается острой композицией «Мать» (1946, *илл. 108*). Художник с большой силой передал то, что переживали многие люди в те годы. Как будто в недоумении, склоняется мать над телом павшего в бою сына, не веря случившемуся, безмолвно протестуя против чудовищной несправедливости. Боль и нежность, безмерное человеческое горе слились воедино. Скульптуру отличает благородство в выражении чувства скорби матерей, у которых война отняла самое дорогое. Эта группа, воплощенная в бронзе и мраморе, осталась как одно из волнующих произведений, олицетворивших трагедию войны.

Лирические ноты при воплощении героической и трагической темы обычно звучат в произведениях Е. Белашовой. Герои скульптора, часто совсем юные, также опалены огнем войны, овеяны ее жестоким ветром. Но они не утратили непосредственности чувств, веры в жизнь, их высокие душевные качества проявляются в самых суровых жизненных обстоятельствах.

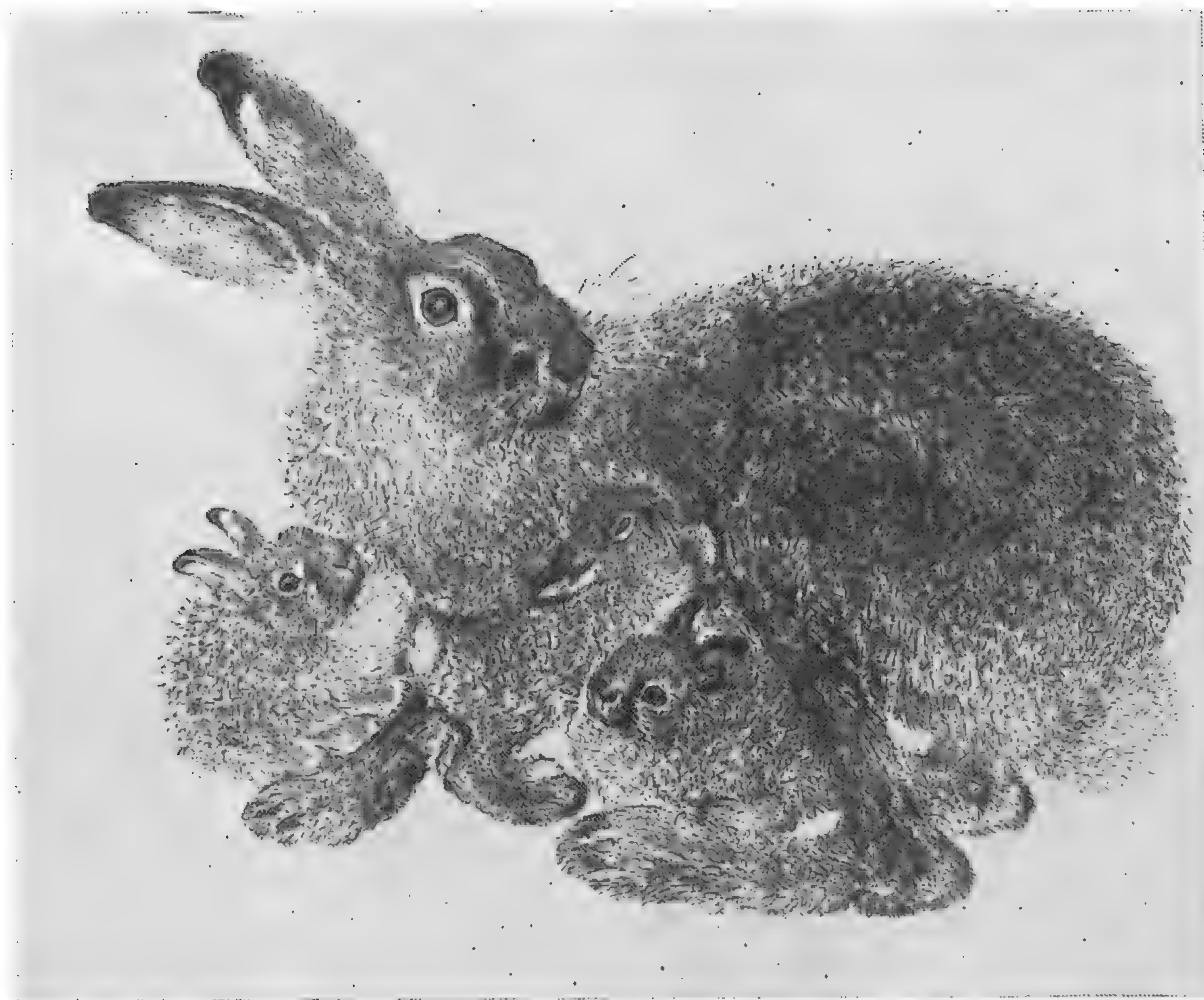
Полон молодого порыва, горячей убежденности в справедливой цели борьбы ее «Боец» (1942). Противостоит военной грозе нежная, хрупкая, но по-своему очень сильная юная патриотка («Девушка в плаще», 1943).

Эта же тема с еще большей полнотой выражена в лучшей композиции Белашовой «Непокоренная» (1943, *илл. 107*). Много таких девушек, почти девочек, встречалось на дорогах войны. Они бежали из фашистского плена, а если находились на земле, занятой врагом, то оставались непокоренными. Белашовой удалось проникновенно раскрыть эти черты советского патриотизма. Измученная, худенькая девушка в старом платке, потрепанной одежде не по плечу, в разбитых ботинках как бы на минуту остановилась, прислушиваясь к чему-то. Сколько решительности, твердости в ее еще детском, но таком повзрослевшем лице; сжата в кулак тонкая рука. Удивительно мягкая лепка, создающая богатство светотеневых контрастов, передает самую атмосферу тревожного холодного дня, ветра, который овевает девушку. Очень конкретно решенный образ воспринимается как широкообобщающий. Это юность, на плечи которой легла вся непомерная тяжесть войны.

И какими радостными, безмятежными, ощущающими полноту жизни становятся образы, созданные Белашовой в первые послевоенные годы. Она тонко понимает и чувствует эмоции и импульсы детского характера, только ему свойственные состояния. Кажется, вся купается в лучах солнца «Лежащая девочка» (1947). Особой чистотой линий, ясной и строгой гармонией отмечены женские портреты («Женская голова в платке», 1946). Еще более свободно, как широкая раздольная русская песня, звучит композиция «Мечтанье» (1957). В манере исполнения чувствуются новые приемы мастера. Здесь с большой теплотой и проникновением выражены чувства человека труда, его слитность с природой. Хорошо скомпонованная, прекрасно раскрывающаяся при круговом обходе, скульптура тонко проработана, лишена той эскизности формы, которая иногда проступала в ранних работах Белашовой.

Различные стороны народной жизни передает жанровая скульптура военного времени. Интересна «Уральская серия» З. Виленского, работавшего в годы эвакуации на Чермозском металлургическом заводе. Он создал целую галерею небольших жанровых композиций, портретных этюдов, воспринимающихся как живой взволнованный репортаж о тех, кто работал, не щадя своих сил, дни и ночи для фронта. Вот уставшее озабоченное лицо сталевара И. Садыкова: глубокие морщины залегли на лбу, вокруг плотно сжатого рта, но энергия пристального взгляда как бы преодолевает эту физическую усталость. И в самой посадке головы — достоинство рабочего человека, на которого могла положиться Родина в самое трудное для нее время. А с каким задором, подбоченясь, стоит «Молодой рабочий», совсем юный парнишка с детским припухлым лицом и непокорным чубом, ставший в эти годы к станку рядом с кадровыми рабочими (*илл. 106*).

С теплотой и наблюдательностью исполнены фигурки «Кузнец», «Маленькая мама», «Осталась одна». Эскизно вылепленная, сохранившая следы спешной, напряженной работы прямо в цеху или под открытым



98. Е. Чарушин. Зайчиха. 1941

99. В. Конашевич. Яблоки и лимоны. 1954

100. С. Лебедева. Портрет А. Т. Твардовского. 1943

небом. Уральская серия Виленского остается непосредственным свидетельством героического подвига народа в тылу.

Разнообразной и интересной была в годы войны творческая деятельность С. Орлова. В 1942—1943 годах он создал большой по размеру этюд сидящей пожилой женщины. Ее поза и состояние глубокой печали так выразительны, ее чувства так созвучны переживаниям современников, что скульптура, названная «Мать», получила всеобщее признание.

Совершенно иные по характеру, очень самобытны произведения Орлова в керамике, мастером которой он главным образом выступает в ту пору. Мягким юмором окрашены его фарфоровые статуэтки, отражающие быт военного времени («Друзья-дежурные», 1943).

Часто обращаясь к фольклорным темам, скульптор находит те связи, которые соединяют легенду, сказку с современностью. Занимательным сюжетом, красочностью отличаются его композиции «Сказка о рыбаке и рыбке», «Иванушка на Коньке-Горбунке», «Сказка». Правда, иногда скульптор чересчур усложняет композиции, пренебрегая спецификой материала; этим, в частности, грешит «Сказка», слишком дробная, с чрезмерным обилием малосущественных деталей.

Иной строй в сравнительно большой группе из фарфора — «Александр Невский» (1941—1943, *илл. 109*). Она является в какой-то мере откликом на события войны. Три богатыря — Александр Невский и два его сподвижника — возвышаются над поверженным врагом — тевтонским рыцарем. Величественный ритм укрупненных фигур, сдержанно-торжественные краски росписи по фарфору придают произведению эпические черты, монументализируют его.

После войны Орлов обращается и к собственно монументальной скульптуре. В 1954 году вместе со скульпторами А. Антроповым, Н. Штаммом он создает для Москвы монумент Юрию Долгорукому. Сам выбор исторической темы, воссоздание образа, отдаленного от современности веками, во всей его реальности в целом сыграли положительную роль в расширении тематики монументальной скульптуры. Но слишком измельченной кажется пластическая форма, не убеждает и масштаб гранитного постамента.

Военный период стал новым, полным своеобразия этапом советского ваяния. Скульпторы самых разных характеров дарований и творческих направлений, объединенные общностью цели, создали произведения, отразившие те моральные качества советского человека, которые помогли ему выстоять в самое трудное время сражений за Родину, одержать победу над фашизмом.

Непосредственная преемственность тематики, дальнейшее разрешение важных творческих задач определяют развитие ваяния в послевоенные годы. В творчестве художников осуществляется многое из того, что было задумано в годы войны, и вместе с тем приходят новые мирные темы, нашедшие интересное пластическое воплощение.

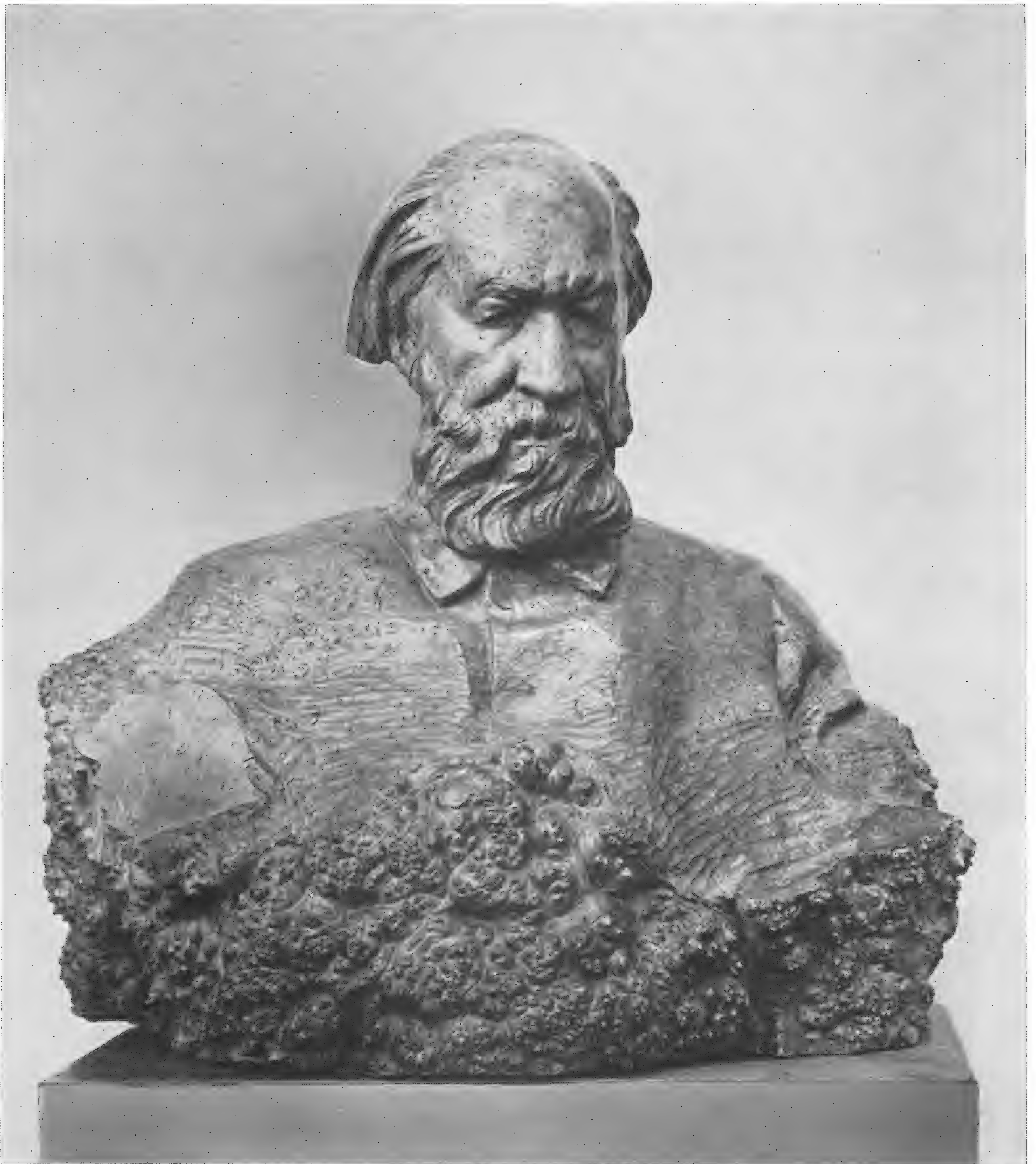
В граните, мраморе и бронзе увековечиваются образы тех, кто отдал жизнь за свободу и независимость Родины. Возникают многообразные виды памятников, развивающие творческие идеи военных лет — от скромных портретных бюстов до сложных многофигурных композиций и архитектурно-скульптурных ансамблей мемориального характера.

Большая работа ведется по созданию памятников выдающимся деятелям науки и культуры прошлого. Здесь отчасти получает завершение то, что было начато в предвоенные годы. Наряду с этим наша скульптура обогащается интересными образами, воплотившими новые представления о славном прошлом русского народа. Портрет, продолжая оставаться одним из ведущих жанров, также приобретает новые качества. Он становится более завершенным, отточенным по форме, чем в годы войны, часто более торжественно-героическим по содержанию. Очень большую роль в определении его черт имеет ориентация на классическое наследие русской и мировой скульптуры.

Как певец воинской славы, беспримерного подвига народа выступил в войну Е. Вучетич. Он работал в Студии военных художников имени М. Б. Грекова. Среди первых исполненных им портретов советских полководцев наиболее удачным кажется портрет маршала авиации С. Руденко (1944); динамичная композиция подчеркивает героически-приподнятый характер изображения.

Со всей полнотой новая концепция портрета проявляется в бюсте генерала армии И. Д. Черняховского, исполненном в 1945 году (*илл. 110*). Гордо повернута голова генерала, широко развернуты плечи и грудь, украшенные боевыми орденами. Пышная драпировка, в которую собирается плащ-палатка, канеллированная

101. В. Мухина. Партизанка. 1942



102. В. Мухина. Портрет А. Н. Крылова. 1945

103. Д. Шварц. Портрет С. М. Городецкого. 1946

104. И. Першудчев. Портрет майора А. В. Соколовского. 1945

мраморная подставка эффектно завершают этот бронзовый бюст. Портрет Черняховского открыл собой ряд изображений полководцев, в которых остро схваченная индивидуальная характеристика модели сочеталась с парадно-торжественной композицией бюста.

Несколько по-иному скульптором решен портрет генерал-полковника В. И. Чуйкова. Перед нами полный достоинства и сил, закаленный в боях мудрый полководец, плоть от плоти народа. Резковата пластическая форма портрета, энергичный резец как бы слоит мрамор, подчеркивая складки и морщинки лица, шероховатую поверхность мундира, переходящую в едва обколотую глыбу камня.

Работая впоследствии над портретами советских тружеников, Вучетич переносит свое понимание героического портрета и на эти изображения. Гордая посадка головы, широкий разворот плеч, распрямленность фигуры портретируемого характерны и для них. Такой строй отличает, в частности, портрет Героя Социалистического Труда Назарали Ниязова (1948), старого хлопкороба с обветренным лицом и орлиным взглядом; он бережно прижимает веточку хлопка к груди.

Вучетичу принадлежит и один из самых ранних монументов, прославляющий подвиг героя Великой Отечественной войны. Это памятник генерал-лейтенанту М. Г. Ефремову, начатый скульптором в 1943 году и установленный в Вязьме в 1946. Он решен как многофигурная композиция. В центре поддерживаемый ординарцем изображен смертельно раненный Ефремов, рвущийся вперед и увлекающий в бой солдат. Тесным кольцом окружили генерала бойцы. Размахнулся в стремительном броске гранатометчик, яростно отстреливается автоматчик, враг наступает со всех сторон, и бой будет длиться до последнего патрона, до последней гранаты. Наиболее ярко выражена эта идея в фигуре раненого офицера с повязкой на голове. Полный ненависти, он пытается сделать еще один, может быть, свой последний выстрел по врагу. В композиции есть отдельные недочеты, с некоторых точек зрения чересчур прямолинейным и однозначным кажется жест Ефремова, но в целом она обладает значительной выразительностью.

В памятнике Ефремову проявились некоторые черты, ставшие характерными для Вучетича как скульптора-монументалиста. Композициям этого мастера свойственны активность, открытое стремительное движение. Обычно чувства и переживания героев его произведений раскрываются непосредственно в напряженно повествовательном развитии сюжета. Огромную роль приобретает смысловая взаимосвязь фигур в групповой композиции, последовательное восприятие отдельных фигур в ансамбле.

В 1946 году Вучетич совместно с архитектором Я. Белопольским берется за сооружение грандиозного комплекса в берлинском Трептов-парке, на месте захоронения советских бойцов, павших в великой битве последних месяцев войны. Проектируя памятник, скульптор и архитектор стремились к использованию выразительности различных видов искусства, объединенных в общий ансамбль. Регулярная планировка парка, особенности его рельефа и насаждений подчинены здесь художественным задачам. Именно торжественная последовательность обрамленных зеленью аллей, спусков и партеров, подводящих к главному монументу, составляет один из основных компонентов созданного ансамбля, раскинувшегося на территории в 200 тысяч квадратных метров. Большое значение имеет постепенное развитие пластическими средствами темы во времени и пространстве.

Еще издали на фоне темных елей видна светлая гранитная статуя матери-Родины, скорбящей о своих сыновьях. Приближаясь, зритель видит, как глубока дума матери, как чутко охраняет она вечный сон своих сыновей. Широкая аллея, обсаженная стройными платанами, подводит от нее к главному входу, образованному огромными склоненными знаменами из красного полированного гранита. У знамен бронзовые фигуры коленопреклоненных воинов, отдающих почести погибшим товарищам. Эти статуи и лаконичные мощные формы знамен создают впечатляющее обрамление для колоссальной фигуры воина-освободителя, возвышающейся вдали, в конце кладбища, на высоком зеленом холме. За воротами, с гранитных террас, виден широкий зеленый партер с братскими могилами по центральной оси и могилами четырех Героев Советского Союза на нижней террасе. По обеим сторонам парте-

ра, во всю его длину, расположены белокаменные саркофаги с высеченными рельефами, изображающими героические эпизоды войны. А по центру, в толщу зеленого кургана, врезан белокаменный мавзолей, именно он и служит пьедесталом для бронзовой фигуры воина-освободителя, венчающей весь ансамбль.

Отсюда снова открывается панорама всего памятника, и отдельные его элементы получают новую смысловую связь. Здесь мощно звучат жизнеутверждающие ноты, тема красоты подвига, совершенного советскими воинами. Ярче всего выражена она в образе воина-освободителя. С непокрытой головой, зорко всматриваясь вдаль, стоит советский солдат-богатырь, прижимая к груди спасенного ребенка и попирая мечом обломки фашистской свастики (*илл. 111*). При всей спокойной уверенности образа, незыблемости статуи ее пронизывает значительное движение. В контрасте света и тени выступают объемы. Лицо воина, ничем не затененное, ясно и мужественно. Большая идея, воплощенная в композиции, широкое типическое обобщение образа сделали памятник одним из выдающихся среди ансамблей, увековечивших подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. Создавая его, Вучетич в какой-то мере опирался на опыт мемориальных ансамблей прошлого (например, на ансамбль Рижского братского кладбища). Однако идея, положенная в основу берлинского памятника, определившая его художественные формы, придала ему совсем иное звучание. Утверждение жизни, сила беспримерного подвига определили весь строй ансамбля, сделали его значительным произведением искусства социалистического реализма.

Деятельность Вучетича в послевоенные годы очень разнообразна. Работает он и в области многопланового сюжетного горельефа («Советский народ — строитель коммунизма», для главного павильона ВДНХ, 1954). Примечательно, что скульптор пытается совместить в нем объемно-пространственные изображения на первом плане с иллюзорно-живописной трактовкой фона. Но органически слить эти элементы в рельефе ему не удается.

Вместе с переменами, которые происходили в советском искусстве с середины 50-х годов, менялось и творчество Вучетича, который по складу своего дарования всегда стремился к поискам нового.

В 1955—1957 годах он делает серию портретов рабочих, колхозников Казахстана, а несколько позже — руководителей международного коммунистического движения и деятелей советской культуры. Остро схватывает скульптор неповторимые черты людей разных национальностей, профессий, темпераментов; лица часто оживлены характерной мимикой, яркой, сильной эмоцией. Но за внешней характерностью, индивидуальными и национальными чертами модели не всегда улавливаются цельность и самобытность характеров, глубина человеческих чувств и переживаний, которые теперь особенно в центре внимания советских портретистов.

В портретных циклах этого времени наиболее удачными кажутся портреты сталевара П. Прудника (1955), писателя В. Кочетова (1958) и венгерского скульптора Ж.-К. Штробля (1959), сами характеры которых, видимо, были ближе и понятнее художнику, раскрывшему их в наиболее интересных аспектах.

105. М. Манизер. Зоя. 1942

106. З. Виленский. Молодой рабочий. Из «Уральской серии». 1941—1943

Не оставляет Вучетич и работы над композициями широкообобщающего, аллегорического плана, проявляя здесь творческую изобретательность. Большую известность получила его скульптура «Перекуем мечи на орала» (1957). Экспрессивная, полная напряжения фигура обнаженного атлета, сгибающего меч и кующего из него орудие мирного труда, олицетворяет благородные устремления советского народа к миру, созидательной деятельности.

Большой вклад в монументальную и портретную скульптуру послевоенного времени сделал Н. Томский. Он последовательно развивает принципы, заложенные в его творчестве еще в предвоенный период. Мы уже упоминали о скульптурном плакате, созданном Томским совместно с другими мастерами в годы блокады в Ленинграде. Вскоре после этого тяжело заболевший скульптор был эвакуирован из осажденного города. В 1942 году, оправившись от болезни, Томский начинает работать в коллективе московских художников. Он участвует в ряде конкурсов на проекты памятников героям Великой Отечественной войны — Зое Космодемьянской, восьми волоколамским комсомольцам, генералу армии И. Р. Апанасенко, партизанке Лизе Чайкиной. Последние два проекта были утверждены для сооружения.

В середине 40-х годов Томский начал работать над портретами Героев Советского Союза, и это привело к созданию замечательной галереи образов участников Великой Отечественной войны. Среди них один из лучших — бюст дважды Героя Советского Союза майора М. Г. Гареева. В этом погрудном портрете привлекают тонко выявленная духовная красота юноши, ясность и чистота его помыслов, которые искрятся в благородных чертах. Некая идеальность образа сочетается с абсолютной его достоверностью, бережным, внимательным отношением к натуре. Портрет Гареева исполнен в двух вариантах, один из них — монументальный, выполненный в бронзе,— был предназначен для воздвижения на родине героя. В нем скульптор больше внимания уделил декоративному звучанию форм. Второй вариант — станковый (базальт, 1947, *илл. 113*). В тщательной, любовной обработке материала ощутимо восхищение скульптора героем. Плотный полированный камень передает гладкую поверхность смуглой кожи, подчеркнутой более светлым тоном волос, по-иному фактурно обработанных.

Пожалуй, самым зрелым произведением цикла является портрет дважды Героя Советского Союза майора А. С. Смирнова (1948). Он исполнен из мрамора. С филигранной тонкостью высечены черты лица воина, мужественного, сурового, закаленного в боях. Резкость их чуть смягчена тонкостью светотеневой моделировки. И здесь искусная обработка мрамора дает почувствовать его цветовые градации. Точно найдена и общая композиция портрета, вырастающего из глыбы едва обколотого мрамора.

В 1947 году Томский создал портрет генерала армии И. Д. Черняховского. Он близко примыкает к рассмотренному циклу портретов, но здесь есть и нечто иное. Чувствуется, что он создавался без натуры, в нем больше типического, собирательного, но и тут выявлена гармония характера сильного, мужественного и глубоко человечного. Для Томского этот портрет был прямым подступом к созданию монумента замечательному полководцу. До этого, в 1949 году по его проекту был установлен в Белгороде памятник генералу И. Р. Апанасенко. Уже в нем скульптор добился сочетания простоты и величия, точной портретности и обобщенности.

При создании памятника Черняховскому, установленного в Вильнюсе в 1950 году, еще более многогранно проявляются эти качества. В окончательном варианте генерал изображен как бы в обстановке боя, однако его фигура лишена внешней динамики, открытого призывного жеста. Твердо стоит генерал на башне танка, форма которого придана постаменту. Гордо вскинута его голова, весь он обращен навстречу битве, которой властно руководит. Смена точек зрения при круговом обходе памятника выявляет разные аспекты состояния — от сурового, напряженного, горячего желания свершить задуманное до внутренней озаренности, уверенности в близкой победе. Образ не только полководца, но и воина-победителя раскрывается перед нами.

Четко вылеплена статуя, тщательно проработаны ее крупные объемы, правда, кое-где проявляется и су-

хость лепки. Извилистые контуры плащ-палатки кажутся чуть статичными, но они все же обогащают композицию в целом. Пропорциями она хорошо связана с постаментом. На средней его части расположены рельефы, развивающие тему памятника. Со свойственной скульптору повествовательностью рассказывается здесь о радостной встрече литовцев с воинами-освободителями.

Памятник удачно введен в городской ансамбль Вильнюса, он расположен в сквере, непосредственно примыкающем к широкому проспекту.

Томский в конце 40-х годов много работал над созданием тематических рельефов. В содружестве с другими скульпторами он исполнил цикл рельефов, объединенных общей темой истории Советского государства (1949). В некоторых из них убедительно передана взволнованная атмосфера революционной поры, найдена мера декоративности. Такова, например, композиция «Выступление В. И. Ленина у Финляндского вокзала, апрель 1917 года», исполненная совместно со скульпторами М. Бабуриным и А. Файдыш-Крандиевским.

К сожалению, в работе над этим циклом тема решалась более поверхностно, с чертами парадности, что снижало художественную ценность произведения.

Заметный перелом обнаруживается в творчестве Томского к середине 50-х годов. Его собирательный портрет «Волгоградский рабочий» (1956, *илл. 112*) еще во многом исполнен в манере, свойственной более ранним произведениям мастера, но здесь появилась большая внутренняя подвижность, намечается динамика характера.

Замечательна созданная Томским серия портретов прогрессивных зарубежных деятелей, передовых рабочих, интеллигенции. Скульптор проявляет себя тонким психологом, остро чувствующим индивидуальность модели, стремящимся подчеркнуть прежде всего присущие ей особенности и не упускающим того общего, что накладывают на человека его социальная принадлежность, профессия, традиции национальной культуры.

«Жозеф Гельтон» (1954) — французский кадровый рабочий, умудренный жизнью, закаленный духом, огненными годами войны и классовых битв. Тонкопсихологичны портреты передовых польских рабочих Б. Петшака и Ю. Лясковского (1957) — в них как бы прослеживается жизненная судьба человека, устремленного к осуществлению высокой цели.

Глубиной психологической характеристики привлекают образы соотечественников — латвийского скульптора Т. Залькална (1956), грузинского садовода А. Мамулашвили (1957); это своеобразные портреты-биографии, в которых прославляется творческий труд человека. Каждый раз находит Томский тот композиционный прием, ту пластическую форму, в которых ярче всего отражается неповторимая человеческая индивидуальность. Любимым материалом для портрета становится бронза, ее текучесть, способность передать богатство светотеневой разработки поверхности помогают решению новых задач, которые ставит перед собой художник,— это прежде всего показ характера человека в его становлении.

Так меняется и обогащается творчество ваятеля рассматриваемого периода, делая возможным даль-

107. Е. Белашова. Непокоренная. 1943

нейшие достижения и в области монументальной скульптуры.

Новый творческий подъем переживает в эти годы старейший мастер русской скульптуры С. Коненков, вернувшийся на Родину в 1946 году после длительного пребывания за рубежом. Много интересных портретов создано им в мраморе, бронзе, дереве. Он лепит и своих современников — соотечественников и зарубежных деятелей культуры — и воображаемые портреты великих людей прошлого.

В тех случаях, когда скульптор работает с натуры, идет от непосредственных впечатлений, эмоционального состояния модели, он добивается выражения тончайших психологических нюансов, умея при этом выделить главное, являющееся лейтмотивом портрета.

Не только очарование юности, непосредственность и жизненный трепет переданы в его «Марфиньке» (1950). В широко раскрытых глазах девушки читается что-то большое и глубокое, быть может, первая попытка осознать себя в окружающем мире. Полон внутреннего достоинства, какой-то извечной жизненной силы старый колхозник с косой («Портрет Зуева», 1949). В русле декоративной деревянной пластики возникает его «Колхозница» (1954). В композиции портрета, вырезанного из корневища дерева, причудливые сплетения корней обыграны как разлетевшаяся бахрома шали. Этот прием усиливает динамику образа, подчеркивает особый задор, которым дышит лицо молодой колхозницы, горячей в работе, безудержной в веселье.

Портреты, созданные по представлению, изображающие людей далеких эпох, скульптор умел сделать осязаемо-конкретными, живыми по характеристике, и вместе с тем он находил в них главную тему, являющуюся осмыслением вечной творческой устремленности человека, его дерзкого проникновения в тайны природы. Таковы «Мусоргский» (1953), «Дарвин», «Сократ» (оба — 1954). К глубоким пластам человече-

108. В. Лишев. Мать. 1946

ской культуры обращался Коненков в символических композициях. Покоряет мощная пластика «Освобожденного человека» (1947), ведущая свой генезис от раннего произведения скульптора — «Самсон, разрывающий узы».

Чертами монументальности отмечен мраморный «Автопортрет» (*илл. 114*), исполненный в 1954 году и удостоенный Ленинской премии 1957 года. Это итог длительных раздумий художника, богатого творческого опыта, осознания своего главного жизненного призвания. Светлая вдохновенность освещает лицо Коненкова, зоркий взгляд, кажется, проникает в самую суть вещей. Слегка откинута голова, широко развернуты плечи, свободным потоком стекают пряди бороды, сливаясь с массивным основанием бюста, где в глыбе мрамора возникает рука этого труженика-ваятеля. Пластическая форма портрета с сопоставлением крупных объемов, нарастающих в величавом ритме, подчеркивает внутреннюю значительность, эпическую ширь образа.

Осуществляется и заветная мечта скульптора о большом синтетическом искусстве, связанном с архитектурой. Он создает монументально-декоративный фронтон и фриз для Театра оперы и балета в Петрозаводске (1954), рельеф для здания Института геохимии АН СССР имени Вернадского (1953—1954).

Синтетические средства выражения использует он и в «Рунопевце» — фигуре из дерева для ВСХВ (1954). Композиция связана с пространством павильона и тем, что вся она читается на фоне густых карельских лесов, изображенных позади, на большом живописном панно, и деревянным постаментом с вырезанными на нем лесными зверушками. В образе старого гусляра Коненков запечатлел черты народных певцов, которых встречал в Советской Карелии.

Так по-новому раскрывается дарование Коненкова, мастера, принесшего большую пластическую культуру, широту полета фантазии, особую струю народности в наше искусство.

Портреты значительного гражданского звучания создают такие мастера скульптуры, как Г. Нерода (портреты С. Орджоникидзе, 1946; В. Брюсова, 1955, *илл. 115*) и В. Пинчук (портреты В. И. Ленина, 1949; М. И. Калинина, 1950).

В первые послевоенные годы заметен приток молодых сил в русскую советскую скульптуру. Это выпускники специальных вузов Москвы и Ленинграда и художники, выросшие в других городах Российской Федерации.

В области портрета и монументальной скульптуры работают совсем молодые в то время ваятели В. Цигаль и Л. Кербель, учившиеся в Московском художественном институте имени В. И. Сурикова и ушедшие добровольно на фронт в первый год войны. В качестве военных художников они служили во флоте: Цигаль — на Черном, Кербель — на Северном море.

Естественно, что поначалу круг тем их творчества довольно близок, но впоследствии ясно обозначается своеобразие дарования каждого. Цигаль, хотя и работает в разных жанрах, тем не менее проявляет склонность к созданию собирательных, иногда символических образов, но по сюжету его композиции очень конкретны. Первое послевоенное произведение — небольшая скульптурная группа «Юный десантник» (1948) — сразу же привлекла свежестью решения, тонким знанием детского характера.

109. С. Орлов. Александр Невский. 1941—1943

Внешней сдержанностью и вместе с тем внутренним воодушевлением проникнут его портрет «В. И. Ульянов (Ленин) — гимназист» (1949). Можно сказать, что это первый образ юного Володи Ульянова, воссозданный убедительно, достоверно и в то же время с большими раздумьями о будущем славном пути вождя пролетариата. Несмотря на скрупулезную манеру исполнения, столь распространенную в то время, статуя в целом отличается обобщенностью форм, ясными их переходами. Выявление благородных качеств материала — белоснежного мрамора — придает особую эмоциональную окраску портрету.

Остро чувствующий неповторимость индивидуального, Цигаль зорко видит и общее, выразительность тех лиц, которые несут в себе собирательные черты народа, высокий порыв его лучших устремлений. Таковы «Народный доброволец» (1952) — образ, рожденный освободительной борьбой корейского народа, и «Посланец мира» (1954), выразивший чувства людей пробуждающегося Африканского континента.

Широта в понимании образа, стремление к синтезу проявились у Цигаля в большой монументальной работе — мемориальном памятнике советским гражданам, замученным в фашистском лагере Маутхаузене (архитектор Л. Голубовский, 1957, *илл. 116*). Здесь скульптор прибегнул к символике, но символика эта

110. Е. Вучетич. Дважды Герой Советского Союза генерал армии И. Д. Черняховский. 1945

111. Е. Вучетич. Статуя Воина-Освободителя. Памятник в Трептов-парке в Берлине. 1946—1949. Фрагмент

112. Н. Томский. Волгоградский рабочий. 1956

особого рода. Группа на центральном обелиске, изображающая мужественного узника и прижавшуюся к нему хрупкую девушку, вылеплена очень конкретно, но охватившее фигуры пламя вносит острый элемент условности, столь нужный для раскрытия сущности события. Мера условности найдена и в боковых рельефах, изображающих похороны бойца и шествие людей разных национальностей к могилам погибших. Многогранно выраженные в них чувства — боль и скорбь — переплетаются с благодарностью и преклонением перед подвигом. Ритмическая упорядоченность рельефов сочетается с эмоциональностью лепки, тщательной светотеневой разработкой форм. Здесь и тонкое понимание декоративности, столь необходимое при решении монументальных задач. Цигаль умеет и в чисто портретный памятник внести нечто свое — сюжетную основу, которая придает особую эмоциональность, иногда черты интимности строгому монументу (памятник врачу В. Филатову для Москвы).

Приверженность к достоверному портретному образу отличает творчество Л. Кербеля. Его ранняя деятельность целиком связана с созданием портретов героев Великой Отечественной войны. Скульптор работает много, увлеченно, иногда в самых сложных условиях — на кораблях, аэродромах, батареях, стараясь взять от натуры как можно больше, не упустить малейших деталей. Убедительно достоверен портрет дважды Героя Советского Союза летчика Б. Сафонова (1942). Открытое лицо, зоркий взгляд прищуренных глаз, подчеркнуто волевой изгиб рта — эти признаки героического портрета не становятся схемой потому, что преломлены сквозь неповторимую индивидуальность данного человека. И только некоторая пластическая дробность мешает созданию цельного образа.

Исполненный также за короткие часы позирования портрет Героя Советского Союза летчика Н. Бокия (1943) более обобщен. Сама лепка, уплотненные объемы несут, кажется, волевой заряд, героическое напряжение, выявленные в простом юношеском лице.

Работа в годы войны над героическим портретом сыграла решающую роль в формировании таланта молодого художника. И хотя дипломной работой скульптора, вернувшегося после войны в институт, стала небольшая жанровая композиция «Трудовые резервы», все же портрет остается для Кербеля на долгие годы главной темой. Созданный им образ дважды Героя Советского Союза В. С. Петрова (*илл. 117*), будучи четким по характеристике, достаточно обобщен по форме. Поэтому он вполне органично был переработан в монументальный бюст, установленный на родине героя в Тамбове.

Многое из того, что приобрел Кербель в углубленной работе над портретом, он использует при создании монументов. В памятнике маршалу Ф. И. Толбухину (1960) для Москвы автор не ставит своей целью передать яркий порыв. Все здесь просто, исключительно достоверно. Но в свободной постановке фигуры, волевом лице, зоркости взгляда есть психологическая многогранность, значительность, мы узнаем многое о человеке, полководце и поэтому легко его представляем на поле боя в исключительных условиях решающего сражения.

Индивидуализация образа, конкретизация психологического состояния героя и сюжетной основы — эти черты проявились во многих памятниках конца 40-х — начала 50-х годов.

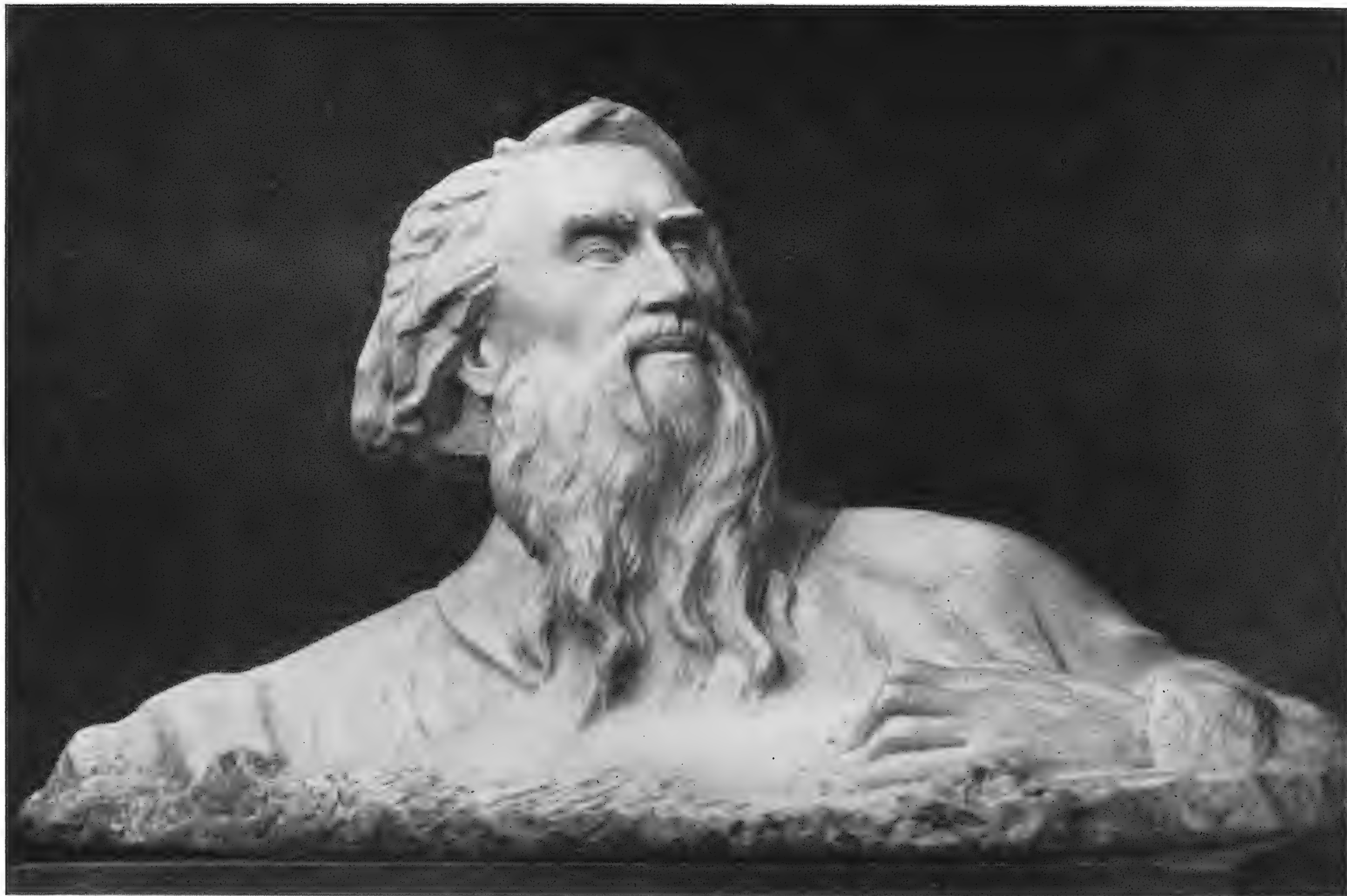
К точной портретности монументального образа стремится М. Манизер в памятнике генералу армии Ф. М. Харитонову для Рыбинска (1949). В данном случае конкретность сюжетного решения («Последнюю концепцию фигуры мне подсказала фотография генерала Харитонова, обходящего позиции»,— говорит скульптор) помогла раскрыть типические черты советского полководца.

От сложных, часто многофигурных памятников прежних лет Манизер переходит к одной портретной фигуре, возвышающейся на простом постаменте. В памятнике академику И. П. Павлову в Рязани (1949) самое сильное впечатление оставляет тонко вылепленное лицо ученого с умными, живыми глазами. Но скульптор ослабил внимание к другим существенным элементам выразительности монументальной скульптуры, что обеднило решение образа в целом.

В увлечении чисто портретными задачами были и свои утраты, памятник часто получался скрупулезно документальным, в его пластической форме ощущались дробность, сухость.

Очень важно проследить линию подлинного обогащения монументальной скульптуры во взаимодействии

113. Н. Томский. Портрет дважды Героя Советского Союза гвардии майора М. Г. Гареева. 1947



114. С. Коненков. Автопортрет. 1954

ее со станковой. В этом отношении весьма интересна работа А. Кибальникова над памятником. Его творческая деятельность начиналась в Саратове. В конце 30-х годов он принял участие в конкурсе на памятник Н. Г. Чернышевскому. Проект был одобрен и получил вторую премию (к сооружению в то время был утвержден проект В. Лишева, осуществленный в Ленинграде в 1947 году). Для Кибальникова это было началом большой работы над образом великого революционера-демократа, замечательного земляка скульптора. В Саратове многое напоминало о Чернышевском. Не раз, будучи студентом, Кибальников посещал домик над Волгой, где жил писатель; он видел те же дали, ту же могучую русскую реку. Сама природа, кажется, раскрывала черты, которые определяли характер Чернышевского: особую широту души, огромную волю, целеустремленность. Сделать памятник великому соотечественнику стало мечтой скульптора.

В военные годы Кибальников, как и другие советские художники, горячо откликнулся своим творчеством на грозные события. Мы уже упоминали о фигуре воина его работы, установленной на площади Саратова. Лепит он и портреты участников войны, создает проекты монументов. Однако мысль о Чернышевском не оставляет его. Кибальников изучает не только все, что было написано о великом демократе, но прослеживает каждый шаг его жизни, эволюцию его мысли, возможные душевные состояния. Он выбирает для воплощения тот период, когда созрело революционное мировоззрение писателя, стал осознанным его протест, когда он говорил своим близким о том, что не отступит, какие бы кары ему ни грозили.

Наиболее точно выражен замысел скульптора в погрудном портрете 1946 года, показанном на всесоюзной выставке в Москве. Удивительная собранность, целеустремленность, идея, всецело поглощающая человека, выражены в нем. Трепетная лепка передает интенсивную внутреннюю жизнь образа. Кажется, легкая зыбь пробегает по высокому лбу, чуть впалым щекам. Сгущаются тени вокруг глаз, и от этого взгляд кажется особенно сосредоточенным. Портрет завершается аморфной массой материала, но уже в ней можно почувствовать намечающуюся характерность всей фигуры. Естественно, что следующим этапом было создание фигурного портрета. Эта статуя выполнена в 1948 году (*илл. 119*). Чернышевский стоит очень твердо, чуть наклонив голову с отброшенной назад массой волос. Движение приведено в равновесие, замкнуто в своих границах, что нашло выражение в четком, характерном силуэте. В лепке этой статуи большое зна-

чение имеют контрасты света и тени, придающие образу большую взволнованность и напряженность. Внутренняя динамика композиции создает богатство аспектов образа, дает возможность раскрыть его психологическую жизнь в различных оттенках и отношениях. Интересно читается статуя с профильных точек зрения, где выступают на первый план то раздумье, погруженность в глубокие мысли, то непоколебимая сила, готовность к действию. Выразительна фигура и со спины — резкий поворот корпуса передан с большой пластической силой. Кибальников, идя от внутреннего состояния образа, нашел тонкую, прочувствованную в малейших деталях пластику формы, выражающую сложный и цельный характер.

Все это легло в основу монументального памятника, установленного по проекту Кибальникова в Саратове в 1953 году. Прочувствованная в целом и в тончайших деталях станковая фигура была переработана в монументальную статую, выразительную по силуэту, хорошо читающуюся с различных сторон.

Следующей крупной работой скульптора было создание памятника Маяковскому для Москвы (1958, *илл. 120*). И ей предшествовал портрет поэта, ставший сам по себе заметным вкладом в иконографию Маяковского. Но переходя к лепке фигуры для памятника, скульптор переосмыслил почти все заново. Всесторонняя разработка образа во многом обогатила монумент. Выделяя самое главное, скульптор ставил своей задачей связать образ с современностью, передать ощущение того, что Маяковский как бы живет среди новых поколений. Сила, молодость, задор слиты в этой статной широкоплечей фигуре, подчеркнуты ее широким шагом. Зоркий взгляд, кажется, видит «коммунистическое далеко», это образ поэта, активно вмешивающегося в жизнь, пересоздающего ее. Меняется манера лепки по сравнению с памятником Чернышевскому, она крупнее, лаконичнее, четче. И если не все точки зрения равноценны в смысле восприятия памятника, то наиболее удачные аспекты выявляют главную мысль ясно и сильно.

Проблема создания памятника писателю, поэту, мыслителю стала одной из важных, она получила интересное решение в творчестве ряда крупных скульпторов.

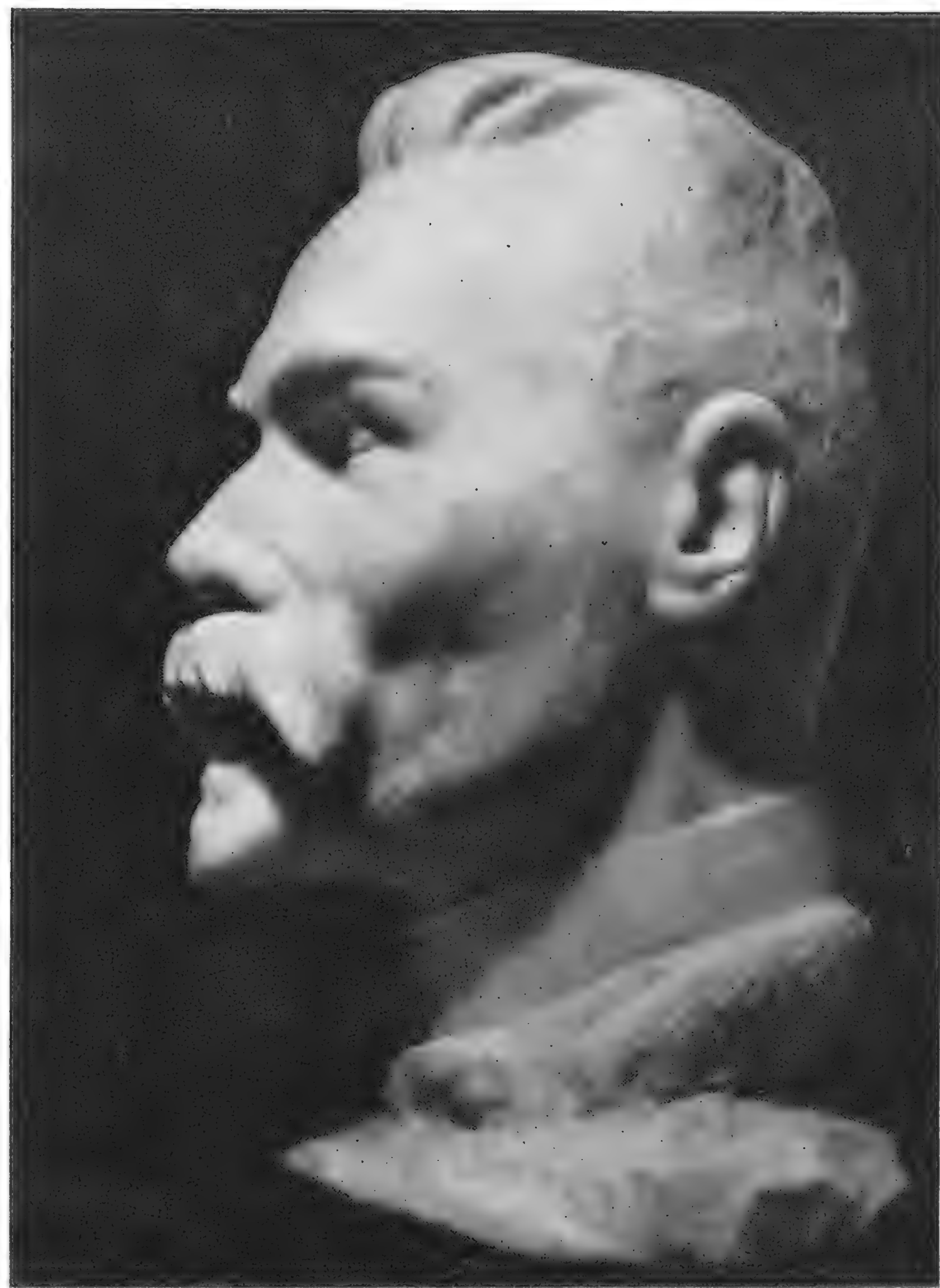
В послевоенные годы осуществляются некоторые памятники, запроектированные еще до войны. Убедительное воплощение в русской монументальной скульптуре получил образ М. Горького.

В 1951 году В. Мухиной и ее помощниками Н. Зеленской и З. Ивановой был разработан проект И. Шадра, исполненный в 1939 году (не осуществлен из-за смерти скульптора). На его основе было создано законченное монументальное произведение.

Значительную трудность представляла ориентировка памятника на площади Белорусского вокзала в Москве. Для монумента было найдено хорошее местоположение: среди сквера, вдали от здания вокзала, отличающегося дробностью форм. Статуя Горького, обращенная лицом к центральной магистрали, выразительна с разных точек зрения. Весь пластический строй произведения подчеркивает те черты, которые отчетливо были выражены в проекте Шадра,— активный, внимательный взгляд на мир, мудрость и гуманизм великого писателя.

Осуществлен был в 1952 году и другой памятник М. Горькому — в родном городе писателя, изображающий его в молодые годы, полным революционной романтики. Проект его был создан Мухиной также еще в предвоенное время (1938). И тот и другой памятники представляют собой два различных периода в творчестве писателя и в соответствии с этим дают совершенно разную образную и психологическую характеристику, эмоциональную настроенность.

Завершается большая работа по созданию памятника Пушкину. В результате ряда интересных конкурсов на этот памятник, начатых еще до войны, в последнем туре (1949) победителем выходит молодой ленинградский скульптор М. Аникушин. Проявивший себя до этого тонким психологом в области портрета и жанровых станковых композиций, он вложил в портрет много личного. Вживание в гениальный образ, изучение его во всех оттенках поэтического и жизненного проявления стало существенным этапом в работе Аникушина. Он создает ряд статуй, станковых портретов и, наконец, сам памятник, прекрасно вписавшийся в классический ансамбль Ленинграда (*илл. 118*). В решении подкупают поэтичность и простота, вдохновенность и сдержанность. Подчеркнуты легкость и стройность всей фигуры. Свободный жест кажется выра-



115. Г. Нерода. В. Брюсов. 1955

жающим самую сущность светлой гармонии стихов Пушкина. Точно найденный в масштабе по отношению к постаменту, памятник прекрасно смотрится на фоне классической архитектуры дворца Росси — ныне Государственного Русского музея.

Одной из важных проблем, вставших перед советскими монументалистами, была проблема создания ансамбля. Восстановление разрушенных войной городов, строительство новых общественных зданий, целых комплексов сооружений различного назначения давало возможность привлечь скульпторов для их художественного оформления и украшения. Условия, в которых развивался в это время архитектурно-скульптурный синтез, были очень сложными. Известные отрицательные тенденции, проявившиеся в архитектуре, черты эклектизма, излишнее стремление к декоративизму наложили отпечаток и на связанную с ней скульптуру. Многие статуи, рельефы, невысокие по художественным качествам, оказывались придатком здания.

Но все же в это время встречаются интересные примеры создания монументально-декоративной скульптуры. В ней воплощаются в обобщенно-символической форме такие широкие понятия, как Победа, Мир, Родина.

Привлекают некоторые работы Г. Мотовилова. В его творчество приходят новые темы. Идея победы советского народа была положена в основу оформления станции метро «Калужская» (ныне «Октябрьская», 1952). Ее вход решен как триумфальная арка, по обеим сторонам которой расположены статуи солдата и девушки-бойца, олицетворяющих вестников победы. Хорошо найдены пропорции скульптуры по отношению к архитектуре, удачно в декоративном отношении трактованы одежда и атрибуты. Этот же триумфальный мотив разработан скульптором в рельефных фигурах, помещенных внутри вестибюля, на парусах свода.

Декоративное дарование Мотовилова широко проявилось в оформлении сооружений Волго-Донского ка-

116. В. Цигаль. Памятник жертвам фашизма в Маутхаузене. 1957

нала имени В. И. Ленина (1950—1952). Многие шлюзы канала решены как триумфальные арки. Для их украшения скульптор применил фланкирующие рельефы; они посвящены прославлению героической Советской Армии. Наиболее интересны грандиозные рельефы (высотой в 11 метров), украшающие 13-й шлюз. Наложенные на гладь стены, четкие по силуэту, они ясно воспринимаются под ярким степным солнцем с очень далекого расстояния. Ритмом линий и общей конфигурацией рельефы связаны с торжественным взлетом арки. Выразительны и конные статуи казаков с шашками наголо (кованая медь), венчающие башни 15-го шлюза. Они очень уместны здесь, в донских степях.

Глубокое знание специфики архитектуры проявляется в работах В. Мухиной в области архитектурно-скульптурного синтеза. Самым значительным ее произведением этого рода была статуя «Мир», венчающая купол Волгоградского планетария (1953). Фигура женщины и земная сфера с голубем мира, которую она держит в руках, представляют стройную архитектоническую композицию. В формах тела, рисующихся под складками одежды, в величавом движении есть подлинная монументальность. Пластические ритмы фигуры созвучны строгим архитектурным формам здания. Это достойное воплощение волнующей темы особенно сильно звучит здесь, на улице Мира, завершенной зданием планетария, оборудованного трудящимися Германской Демократической Республики в знак дружбы и уважения к городу-герою.

Тема мира получила яркое выражение и в другом произведении, созданном Мухиной совместно со скульпторами Н. Зеленской, З. Ивановой, С. Казаковым, А. Сергеевым. Группа «Требуем мира» (1950) была названа ими агитскульптурой. Сложная шестифигурная композиция представляет собой шествие людей, борющихся за мир. Каждая фигура олицетворяет те реальные силы, которые, сливаясь в единый могучий поток, противостоят угрозам новой войны. Стремительным легким шагом идет впереди молодая женщина с ребенком, с руки которой слетает голубь. Большая сила типизации превращает образ юной матери в символ светлого будущего человечества. Мир прекрасен, но его нужно отстоять, за него надо бороться. С большим трагическим чувством изображены в композиции жертвы войны — слепой инвалид в форме немецкого офицера и мать-кореянка, в отчаянии несущая перед собой убитого ребенка. Замыкают композицию три фигуры, олицетворяющие собой народы Земли, борющиеся за мир. Трудно отнести произведение Мухиной и ее соавторов к определенному жанру. Но эта многофигурная композиция — пример решения идей современности, выражения страстного призыва к миру.

Собственно жанровая станковая скульптура, хотя и была представлена на выставках 40-х и начала 50-х годов многочисленными произведениями, не отличалась заметными достижениями, за исключением буквально единичных композиций. Здесь можно назвать «Молодежь МТС» (1948) А. Файдыш-Крандиевского, «Трудовая победа» (1950) В. Соколова, упоминавшиеся выше работы Л. Кербеля и В. Цигаля. Мелкотемье, внешняя иллюстративность, эмоциональная невыразительность часто вредили ей, уводили от больших задач настоящего искусства.

117. Л. Кербель. Портрет дважды Героя Советского Союза В. С. Петрова. 1951

Заметный перелом наступил лишь в конце 50-х годов. Интересные, содержательные, иногда выходящие за рамки определенного жанра композиции появились на Всесоюзной художественной выставке 1957 года. Здесь зрители увидели работы зрелых мастеров, проявивших себя как бы в новом качестве, и узнали новые имена скульпторов, дарование которых с полной силой раскроется в 60-е годы.

В многофигурных композициях интересное воплощение нашли героические темы, страницы истории славного революционного прошлого, подвига народа в Великой Отечественной войне.

Широкое признание получила скульптурная группа Ф. Фивейского «Сильнее смерти» (*илл. 121*), изображающая подвиг трех безвестных бойцов, непоколебимых перед лицом врага. Измученные, связанные, они в минуту испытаний не дрогнули, выстояли, сильные правдой своих убеждений, беспредельной любовью к Родине. Выражение сложной гаммы чувств, различных индивидуальных состояний удалось скульптору благодаря точно найденному композиционному решению, сильной мужественной лепке.

118. М. Аникушин. Памятник А. С. Пушкину. 1957

Уверенная, обобщенная лепка, лаконизм, в то же время выразительность в деталях отличали и статую скульптора Ю. Стручкова «Павел Корчагин», воссоздающую героя бессмертного романа Н. Островского.

Убедительно был воплощен образ современника в композиции молодого ленинградского скульптора Б. Пленкина «Рабочий», подкупающий особой непосредственностью, чувством собственного достоинства, убедительно выраженном в мускулистой собранной фигуре молодого рабочего.

Умение увидеть красоту и поэзию в простом и повседневном выразилось в трехфигурной композиции М. Бабурина «Песня» («На просторах целины»). Развернутость в пространстве, пластичность фигур, гармония движений поющих девушек, плавность складок одежды придают группе особую музыкальность. Характерно, что произведение Бабурина перерастает рамки бытового жанра. Это обусловлено возвышенным строем его образов, чертами монументальной декоративности (*илл. 122*).

Очень удачно выступили на выставке скульпторы краев и областей России. Надо отметить, что развитию здесь скульптуры способствовало то обстоятельство, что во время войны в таких городах, как Горький, Куйбышев, Киров, Свердловск, жили и работали некоторые крупные мастера ваяния Москвы и Ленинграда. Это не только оживило художественную жизнь городов, но и повысило критерии оценки пластических качеств произведений. С этого времени работы периферийных скульпторов стали все чаще появляться на всесоюзных художественных выставках. Так, например, лучшие произведения, созданные кировским ваятелем М. Кошкиным, относятся к первым послевоенным годам. Именно теперь он начинает работать в материале. Интересна его «Анисья» (1946) — портрет старой русской женщины, вырезанный из корневища березы. Правдиво передан в нем тип северянки, прожившей нелегкую жизнь и сохранившей внутреннюю энергию, живой интерес к окружающему миру. Выявленные декоративные свойства материала, динамичные сколы дерева еще больше подчеркивают значительность лица портретируемой.

В. Акимов (из Куйбышева) создает свой лучший портрет В. Маяковского (1946), над образом которого он трудится еще с предвоенных лет. Горьковчанин П. Гусев лепит в 1953 году портрет В. Чкалова, занявший почетное место в художественной иконографии прославленного летчика.

На Урале по-прежнему работает И. Камбаров. Расширяется тематический диапазон его творчества. Много внимания уделяет он теперь историческому портрету (портрет Л. Толстого, Д. Мамина-Сибиряка). Самым удачным можно считать портрет А. Попова, исполненный в мраморе (1952).

Сложные композиционные проблемы увлекают и других уральских ваятелей. В. Егоров исполняет интересный поясной портрет уральского камнереза Д. Зверева (1954, мрамор). Развивается здесь и жанровая скульптура: Е. Плугина «Телятница» (1952) и др.

Значительный успех выпал на долю молодого челябинского скульптора Л. Головницкого, показавшего на выставке 1957 года своего «Орленка» (*илл. 123*). В этой композиции воскресает воспетый в песнях, овеянный романтикой гражданской войны образ мальчи-

119. А. Кибальников. Н. Г. Чернышевский. 1948

120. А. Кибальников. Памятник В. В. Маяковскому. 1958

ка-бойца. Автор прочувствовал его в мельчайших деталях, поэтому так убедительна фигура связанного подростка в длинной не по росту шинели, в большой папахе, из-псд которой выбивается непокорный чуб и бесстрашно смотрят в лицо врага гневные мальчишеские глаза (скульптура установлена на одной из площадей Челябинска).

Способность к широкому монументальному обобщению проявил и другой уральский ваятель В. Зайков, создавший композицию «Сказ об Урале» (1957), как бы вырезанную из монолита. В то же время вылепленный им лирический детский портрет «Валя» (1957) говорит и об иной стороне дарования скульптора.

В послевоенный период продолжает развиваться и анималистический жанр, в котором по-прежнему успешно работают В. Ватагин и И. Ефимов. Произведения Ватагина, сохраняя обобщенность формы, как бы вбирают в себя еще больше конкретных жизненных черт («Голова львицы», 1952). Чаще встречаются теперь в творчестве мастера многофигурные композиции, в которых заметны элементы сюжета («Девушка с козой», 1949; «Олень и барс, 1952). В группе «Моржи» (1953) даже передано ощущение пейзажа холодного северного моря.

Несколько иное направление по сравнению с довоенным временем получает творчество И. Ефимова. Для него характерно создание декоративных произведений, связанных с архитектурой. Так, интересные рельефные изображения на тему русских сказок украсили детскую комнату Ярославского вокзала в Москве (1948). Ажурные композиции из бронзы создал он для парка санатория в Цхалтубо (1951—1952).

Полны своеобразия и тонкого очарования произведения скульпторов-анималистов, исполненные в керамике. Здесь успешно выступают П. Кожин (*илл. 124*), Д. Горлов, А. Сотников, Е. Чарушин и другие. Для них характерна углубленная, вдумчивая работа с натурой. Затем уже ваятели находят для выражения образа подходящий материал, раскраску, поливу. Именно так рождается декоративность этих произведений. И здесь заметна возросшая роль сюжета, которая в лучших вещах нисколько не вредит цельности замысла. Увлекаются керамикой не только мастера-анималисты. По-прежнему много и интересно работает в ней И. Фрих-Хар («Карандаш», 1947; «Швея», 1948); М. Холодная («Вышивальщица», 1946; «Украинка с ковром», 1953). Узбекские национальные мотивы в русскую керамику вносит З. Баженова, жившая в годы эвакуации в Узбекистане и полюбившая этот край. Ее статуэтки и декоративны и сюжетны одновременно. Хорошо использует она коричневатые тона глазури для передачи смуглого цвета кожи и пеструю радужную поливу для яркой одежды из шелка («Голова узбечки», 1947; «Узбечка с виноградом», 1947).

Целая армия молодых фарфористов пополнила в это время ряды ветеранов керамической скульптуры. Чрезвычайно расширилась тематика фарфора. Здесь были и портретные статуэтки, главным образом представителей артистического мира, и изображение детей, и сказочные персонажи, и литературные герои. Особенно повезло в этом отношении сказам Бажова. Редкий фарфорист не обращался к его образам.

Однако за отдельными удачами керамической скульптуры нельзя не видеть и ее серьезных недостатков. Создавалось много вещей, в которых красота подменялась красивостью, натуралистически трактованные детали лишь иллюстрировали, а не раскрывали тему произведения, дробность форм усиливалась пестротой раскраски и блеском позолоты. Преодоление этих недостатков стало характерной чертой последующего этапа развития русской скульптуры малых форм.

В годы Великой Отечественной войны многие из художников декоративно-прикладного искусства воевали на фронтах, многие погибли в боях. Выпуск продукции сильно сократился, а ряд отраслей вообще был свернут. Но и в этот трудный период не прерывали работы замечательные мастера богородской резьбы по дереву И. Стулов и А. Пронин, лаковой росписи — Н. Зиновьев, А. Котухина и П. Чалунин (Палех), И. Фомичев и И. Морозов (Мстера), В. Пузанов-Молев и С. Мокин (Холуй) и некоторые другие. Высокого совершенства достигла миниатюра из кости в произведениях М. Ракова (*илл. 133*), склонного к плоскостным ажурным композициям, и С. Евангулова, тяготеющего к круглой скульптуре и барельефу (*илл. 134*). Не прекращалась творческая деятельность и в некото-

121. Ф. Фивейский. Сильнее смерти. 1957

122. М. Бабурин. Песня. 1957

рых видах художественной промышленности. Начиная с 1943—1944 годов возобновили работу Гжельский керамический, Ленинградский и Дмитровский фарфоровые заводы. Во всех областях декоративно-прикладного искусства тех лет главенствовали темы борьбы с фашистскими захватчиками, а также героического прошлого русского народа.

В осажденном Ленинграде в 1943—1944 годах создавалась выставка, посвященная героической обороне города (главный художник Н. Суетин). Трофеи, вооружение защитников Ленинграда, материалы и документы блокадной поры вместе с живописными панно, панорамами, диорамами и скульптурой раскрывали тему небывалого мужества и тяжелых страданий с таким драматизмом и образной силой, что выставка, помимо непосредственного воздействия на современников, оказала существенное влияние на дальнейшее развитие искусства экспозиции.

В первое послевоенное десятилетие наибольшие успехи пришлись на долю художественного стекла. Подобно почти всем отраслям художественной промышленности, оно включает в те годы как парадные уникальные произведения выставочного характера (кубки, большие вазы), так и малосерийные дорогие вещи бытового назначения. Некоторые изделия первого типа, выполненные талантливыми художниками, обладают незаурядными достоинствами. Они создавались в память о героических событиях, что придавало им особое идейное звучание (например, ваза, подаренная Ленинградом белорусскому народу, 1948, проект Э. Криммера). Однако такие вещи по своему назначению выходили за рамки собственно прикладного искусства и не оказали существенного воздействия на дальнейшее развитие художественного стекла.

В лучших изделиях второго типа, главным образом посуде и небольших вазах, развивались принципы, великолепно воплощенные в довоенных работах из стекла В. Мухиной, А. Успенского и других художников, не утратившие значения до наших дней. В этих произведениях авторы стремились выявить прелесть материала, в полной мере показать его цвет, прозрачность и светоносность, учесть функциональные и технологи-

ческие требования. Такими свойствами обладали, например, молочник и вазы совсем молодой тогда художницы Е. Батановой или прибор для вина «Желудь» Е. Яновской, празднично пламенеющий глубокими рубиновыми отсветами (*илл. 126*). Весьма характерно, что эти вещи сделаны на Ленинградском заводе художественного стекла, где в 1940—1941 годах работали Успенский и его товарищи, где выполняла произведения Мухина, до конца своих дней остававшаяся творческим руководителем коллектива [29].

В сосудах Б. Смирнова, изготовленных на том же заводе, помимо отмеченных тенденций, ясно ощутимо стремление к скульптурности объема. Художник добивался этого и в работах из гладкого стекла (графин «Соколик») и в изделиях с широкой гранью (прибор для вина «Крепыш»). Даже используя алмазную грань, Смирнов, подобно Мухиной в вазе «Астра», не украшал ею поверхность (как это обычно делалось), а создавал новую форму предмета, изменяя очертания его первоначального объема (туалетный прибор «Солнечный») [30]. Ту же линию по-своему продолжал на Дятьковском хрустальном заводе Е. Шувалов (ваза «Тюльпан»).

Работа над формой и цветом, раскрытие красоты материала были неотделимы для лучших мастеров стекла от поисков особой образности, присущей лишь декоративному искусству. Не воспроизводя форм реальной действительности, художники давали их метафорический эквивалент, как бы вкладывая в свои сосуды душу явления. Таковы вещи Смирнова — графин «Соколик» (*илл. 129*), напоминающий свой прототип смело вскинутой «головой» (горлышком и крышкой) и мощной «грудью» тулова, или туалетный прибор «Солнечный», лучистый и острогранный, с золотой сияющей серединой.

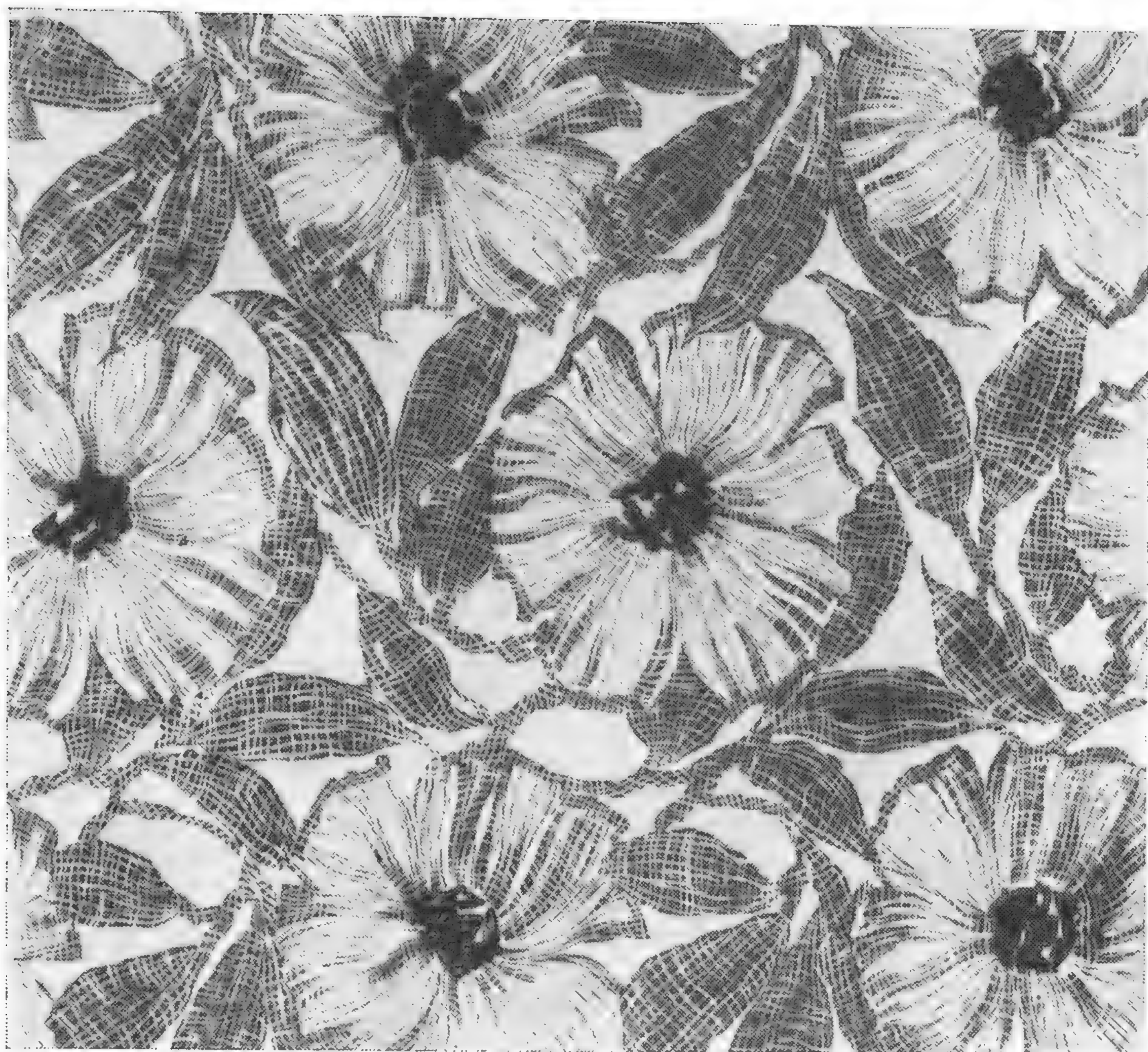
Эти тенденции тем более существенны, что в дальнейшем именно они по-разному претворялись и развивались в работах Ю. Мунтяна, Х. Пыльд, Л. Смирновой, Л. Юрген в Ленинграде, Г. Антоновой, С. Бескинской, Н. Матушевской (*илл. 127*), Е. Рогова на других заводах.

В творчестве художников текстиля в 1945—1954 годах также сохранялись и развивались некоторые важные особенности этого вида декоративного искусства. Уже тогда проекты ряда тканей создавались для конкретных образцов одежды в содружестве с модельерами (купонные ткани для детских платьев). Наибольшей популярностью пользовался в те годы растительный орнамент, почти целиком занимавший поверхность материи. В лучших из дорогих плательных шелков, особенно фабрик «Красная Роза», имени Свердлова и комбината имени Щербакова волей художников растительные формы обобщались, сплетаясь в нарядный узор, необычный по замыслу и удачный по цвету. Таковы, например, работы А. Забелиной (*илл. 125*), Н. Кирсановой, Н. Жовтис, С. Заславской, И. Кулаковой, А. Андреевой, Т. Озерной, З. Ярцевой, Н. Щегловой, З. Бобковой, А. Подъяпольской, З. Штих, И. Архангельской.

Однако во многих других случаях авторы стремились возможно более точно изобразить конкретный цветок или плод, передать светотеневые соотношения. Это влекло за собой наслоение одного цвета на другой и введение бликов, словом, приемов тональной

123. Л. Головницкий. Орленок. 1957

124. П. Кожин. Горностай. 1953



125. А. Забелина. Весенние цветы. Эскиз рисунка для шелковой ткани. 1956—1957

живописи. Локальные цвета, ограниченные контуром, здесь, как правило, не находили себе места. Они применялись лишь в геометрическом узоре, опирающемся на традиции народного орнамента в ткачестве и вышивках.

Фарфоровую посуду еще охотнее, чем до войны (см. том 7, стр. 146), украшали пышным, густым, чаще всего растительным орнаментом. Причем его основные особенности стилистически близки отмеченным выше чертам декора тканей. Нередко этот узор сплошь покрывал внешнюю поверхность изделий, иногда выстилал чашку и изнутри, закрывая сияющую белизну фарфора. Лишь в наиболее удачных вещах декор обобщен и орнаментален, органически связан с формой, не маскирует, а подчеркивает красоту материала. В свою очередь форма здесь не только функционально оправданна, но и пластически выразительна. Это свойственно предметам из сервиза «Кобальтовая сеточка» (форма С. Яковлевой, роспись А. Яцкевич, Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова). Их четкие сферы и полушария, расчлененные мягко круглящимися долями, крепко схвачены синей диагональной сеткой, унаследованной от великолепного фарфора XVIII века (*илл. 130*). Немало достоинств есть и в лучших работах Т. Безпаловой-Михалевой, Л. Блак, А. Воробьевского, Э. Криммера, Л. Лебединской, А. Лепорской, М. Моха, Н. Павловой, Л. Протопоповой, И. Ризнича, В. Семенова, А. Щекатихиной-Потоцкой (Ленинградский фарфоровый завод), Ю. Ганрио, Е. Смирнова, А. Чекулиной (Дмитровский фарфоровый завод), П. Леонова, В. Яснецова (Дулевский фарфоровый завод), В. Филянской (Конаковский фаянсовый завод имени М. И. Калинина, *илл. 128*).

Многих фарфористов привлекала работа в малой пластике. Этому, в частности, содействовала ее изобразительная повествовательность, столь высоко ценившаяся в те годы. По художественным качествам выделялись анималистические работы, особенно произведения И. Ефимова, Е. Чарушина, Д. Горлова, П. Кожина и А. Сотникова. В бытовом, юмористическом и сатирическом жанрах, восходивших к старым традициям фарфоровой скульптуры конца XVIII—XIX веков, наряду с удачными произведениями нередко встречались вещи, в которых давали себя знать слащавость и невысокий вкус. Большое развитие приобрели былинные и сказочные сюжеты, вызванные к жизни характерным для тех лет интересом к историческому прошлому.

Подобные устремления очевидны и в некоторых других областях прикладного искусства, например в лаках, резьбе по кости. Это отражало тенденцию, общую для многих видов советской художественной культуры тех лет.

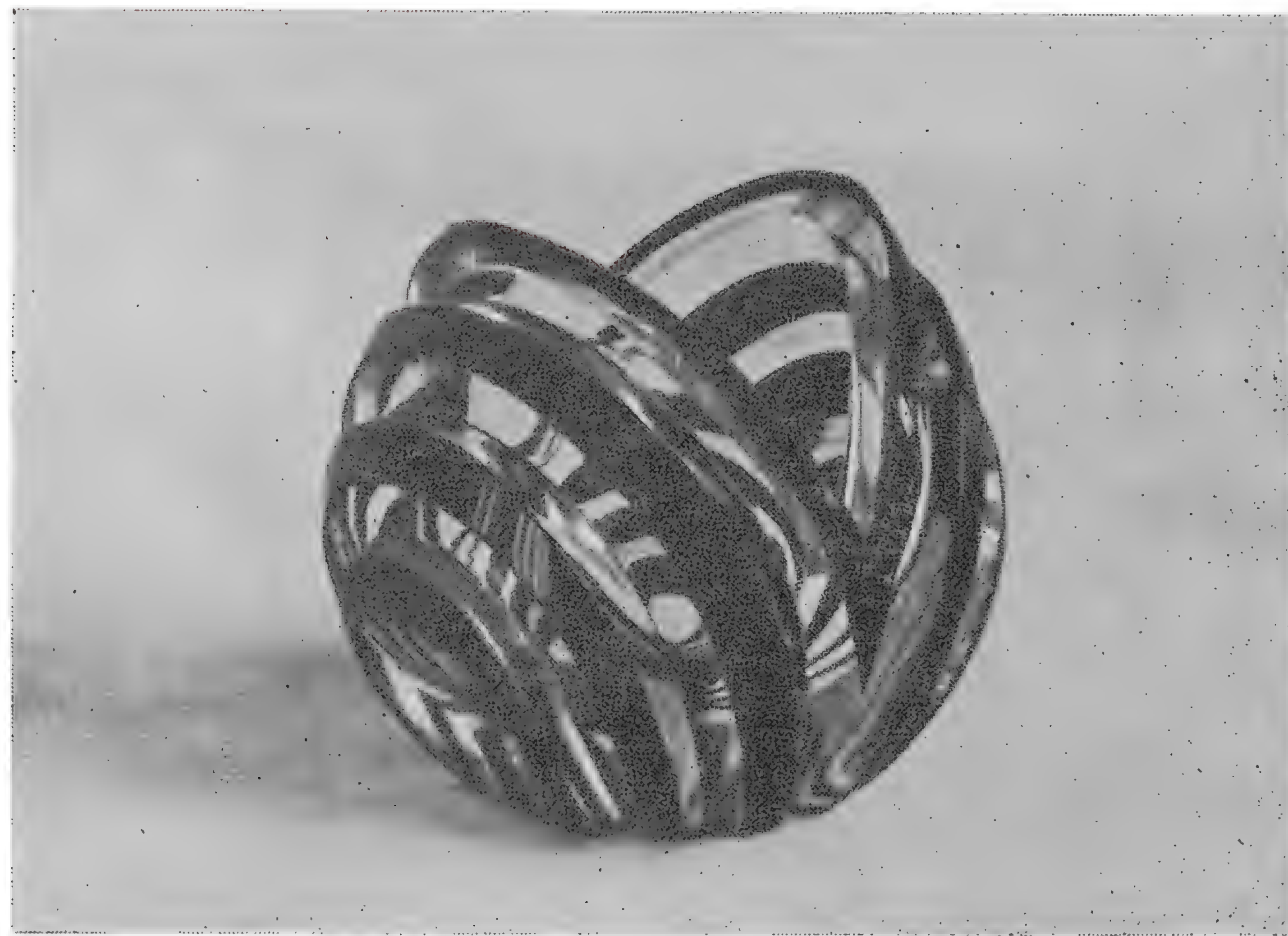
Мастера народных промыслов, в частности Палеха, Мстеры, Холуя и Федоскина, продолжали создавать прекрасные произведения, развивавшие лучшие традиции 20-х — 30-х годов. Как правило, то были небольшие коробочки, украшенные пейзажами и натюрмортами, историческими, сказочными сценами или чисто орнаментальными композициями. В них наиболее полно сохранились черты лаковой миниатюры — драгоценного украшения, вносящего в уют жилища блеск своих удивительных красок и прихотливость сплетений золотых линий узора. Примером таких произведе-

126. Е. Яновская. Прибор для вина «Желудь». 1950

ний могут служить «В бой за Родину...» и «Рейд конницы в тыл врага» А. Котухиной (*илл. 132*), «Поет гармонь за Вологдой» Т. Зубковой, выполненные в Палехе, «Куликовская битва» (*илл. 131*) и «Князь Владимир Мономах в половецких степях» И. Фомичева, «Сказка о мертвой царевне» И. Морозова, орнаментальные композиции Е. Юрина, сделанные в Мстере, «Боярин Орша» В. Белова и «Дубровский» Б. Тихонравова, созданные в Холуе.

Однако в лаковой миниатюре проявились и отрицательные черты, свойственные декоративно-прикладному искусству этого времени. Известно, что роспись, нередко подражавшая станковой живописи, утрачивала собственные декоративные принципы, приобретала оттенок фотографичности и плакатности. Распространение подобных тенденций подчас лишало промыслы их чудесного своеобразия, нивелировало местные особенности.

Сходные явления встречались и в ковроделии. Ковер, особенно сюжетный, напоминал по художествен-



127. Н. Матушевская. Ваза «Орешек». 1956

128. В. Филянская. Блюдо «Удод». 1950

129. Б. Смирнов. Графин «Соколик». 1950

ному языку произведения монументальной и станковой живописи и потому охотно использовался для отражения важных исторических событий. Наряду с прекрасными работами, продолжавшими замечательные традиции народного искусства, в те годы было немало помпезных и холодных.

Говоря о народных промыслах, их развитии и творческой направленности, нельзя забывать о руководящей роли Научно-исследовательского института художественной промышленности. Важное значение имели выставки 1948, 1952, 1955 годов, на которых обобщался опыт всего послевоенного декоративно-прикладного искусства. Его недостатки, ясно различимые сейчас в исторической перспективе, не могут заслонить того положительного, что было внесено тогда в нашу культуру. В лучших образцах тканей, фарфора, скульптуры из кости, лаковой миниатюры и особенно стекла сохранялись и развивались важнейшие традиции дореволюционного и советского русского декоративного искусства.

Во второй половине 50-х годов общественное внимание к вопросам эстетики трудовой и бытовой обстановки вызвало существенные сдвиги в художественной промышленности, небывало активизировало работу мастеров декоративно-прикладного искусства, придало их творчеству новую направленность. С началом грандиозного жилищного и культурно-бытового строительства настоятельно потребовалось художественно освоить средствами декоративного искусства новый по формам интерьер и в том числе те малогабаритные типовые квартиры, в которые вселялось множество семей.

Нужно было изготовить достаточно красивых, удобных и добротных вещей и утвари, что невыполнимо без массового производства, а значит — без индустриализации художественной промышленности. Это побудило реорганизовать работу тех отраслей, которые были ранее ведущими, и ускоренно развивать отсталые прежде виды декоративно-прикладного искусства (мебель, осветительная арматура, керамика, костюм). При этом нередко кардинально перестраивался на современный лад и машинизировался весь процесс создания вещи.

Не менее важна и проблема формообразования. Для нового интерьера необходимым был иной облик предметов. Кроме того, они должны были художественно соотноситься не только с окружающей их архитектурной средой, но и друг с другом, чтобы соответствовать ставшей популярной тогда идее ансамбля. Как правило, ансамбль в целом и вещи в отдельности обретали бытовой, камерный оттенок, что естественно вытекало из самого назначения жилого интерьера. Наконец, не могла не сказываться на особенностях формы и тяга к массовости, индустриальности производства.

В сложнейшем комплексе устремлений, воплотившихся в декоративно-прикладном искусстве со второй половины и особенно конца 50-х годов, пожалуй, ярче всего ощутимы две противостоящие тенденции. Каждая из них в реальной художественной практике претворялась во множестве промежуточных вариантов, здесь же для ясности целесообразно рассмотреть лишь крайние, самые последовательные их проявления. Одна из них, на первых порах почти всеобъемлющая в своем воздействии, побуждала обнажать в облике произ-

130. А. Яцкевич (роспись), С. Яковлева (форма). Чайный сервиз «Кобальтовая сеточка». 1950

ведения декоративно-прикладного искусства его сущность как вещи, изделия, подчеркивая ее применимость, утилитарный смысл. Сторонникам этих взглядов, так же, как функционалистам 10-х — 20-х годов, казалось, что прекрасное возникает почти автоматически, если четко выявить назначение предмета и учесть требования конструктивности и технологии. Точная, многократно повторенная красота машинного изделия, проект которого создан крупным художником специально для промышленного производства, большинству представлялась тогда высшим достижением декоративно-прикладного искусства вообще. Помимо естественной реакции на крайности прошлого этапа, в этом, видимо, сказывалось увлечение дизайном. В те годы дизайн не отчленяли еще от декоративно-прикладного искусства и даже, наоборот, считали возможным проектировать на его основе всю материальную среду, окружающую человека, и в том числе ее художественные компоненты.

С этим господствующим устремлением исподволь, сначала почти незаметно, а в дальнейшем очень активно вступала в спор другая тенденция. Речь идет о приверженности качествам, противоположным машинности и техничности, о любви к сделанному непосредственно руками, к неповторенности облика, к ценностям уникально художественной доиндустриальной культуры. Привлекательные сами по себе, они были особенно желанными в условиях типового массового довольно однообразного жилого интерьера. Раньше всего эта тенденция сказалась в керамике (причем сначала в работах прибалтийских мастеров) и в тканях и лишь потом стала ощутима в стекле, фарфоре, за ними в костюме и декоративном металле.

Новая направленность, проявившаяся в декоративно-прикладном искусстве конца 50-х годов, в конечном счете отражала возрастающий интерес к собственно художественным проблемам творчества, знаменовала тяготение к эстетической значимости произведений, иными словами, намечала особенности, которым было суждено утвердиться на следующем этапе развития, в 60-е годы.

Решая насущные проблемы военного времени, соблюдая во всем строжайший режим экономии, советские люди старались строить с расчетом на требования мирного времени. Это сказывалось во многих важных областях капитального строительства тех лет:

проектировании новых промышленных предприятий и поселков в восточных районах страны, составлении генеральных планов восстановления городов, разрушенных оккупантами, в строительстве Московского метрополитена, создании памятников и т. д.

В глубоком тылу, куда были эвакуированы люди и промышленное оборудование, архитекторы и строители проявляли чудеса самоотверженности, в тяжелых условиях сибирской зимы воздвигая корпуса заводов, промышленные предприятия, жилье и необходимые общественно-бытовые здания.

Во время войны приходилось рассчитывать только на местные ресурсы и возможности. При возведении заводских поселков поэтому нередко прибегали к временным облегченным конструкциям из местных материалов, развивали заводское домостроение из стандартных строительных деталей, возводили дома по типовым проектам. При этом широко использовались местный строительный опыт и традиционные приемы народного зодчества.

Хорошим примером комплексного строительства жилья военного времени может служить рабочий поселок в городе Гурьеве, построенный в 1943 году по проекту московских и ленинградских архитекторов (С. Васильковский, А. Арефьев, А. Лансере и другие).

Наряду с облегченными, временными постройками в некоторых крупных городах на востоке страны — Магнитогорске, Новокузнецке, Новосибирске, Кемерове и других — возобновилось капитальное жилищное строительство.

В разгар войны велись работы по завершению и архитектурной отделке новых станций Московского метрополитена. Несмотря на огромные трудности, в 1943—1944 годах были сданы в эксплуатацию семь новых станций Замоскворецкого и Измайловского направлений. Слияние воедино пространства обширного вестибюля и двухперронного подземного зала на станции «Измайловский парк» (архитектор Б. Виленский) позволило ввести в убранство этой станции наряду с эмблематикой и декоративными росписями потолков крупные монументальные скульптуры, объединив их общей темой — народная партизанская война (скульптурная группа «Народные мстители», статуи героев-

131. И. Фомичев. Шкатулка «Куликовская битва». 1944

132. А. Котухина. Шкатулка «Рейд конницы в тыл врага». 1944

партизан Зои Космодемьянской и Матвея Кузьмина работы М. Манизера, декоративные росписи плафонов А. Гончарова, В. Эльконина и других).

Трудности военного времени не снизили высоких художественных требований, предъявляемых к архитектуре станций метрополитена. В их декоративной отделке заметно повысился удельный вес монументальной живописи и скульптуры. Здесь с успехом были применены смальтовая мозаика («Новокузнецкая», архитекторы И. Таранов, Н. Быкова, художник А. Дейнека) и мраморная (так называемая флорентийская) мозаика (станция «Автозаводская», архитектор А. Душкин, художник В. Бордиченко), а также скульптурные барельефы (станции «Электрозаводская», архитекторы В. Гельфрейх, И. Рожин, скульптор Г. Мотовилов и «Новокузнецкая», скульпторы Н. Томский, А. Зеленский, С. Рабинович, Н. Штамм).

В годы войны устраивались конкурсы и выставки проектов будущих сооружений. Почти все эти сооружения задумывались как синтетические произведения с грандиозными скульптурными композициями, барельефами, мозаиками, фресками. И хотя по большей части эти проекты не были связаны с реальными возможностями текущего момента, в них ярко отразились героика и пафос освободительной войны советского народа, его уверенность в победе.

Уже с 1943—1944 годов вместе с победоносным наступлением советских войск по решению Советского правительства развернулись проектные и градостроительные работы, связанные с восстановлением освобожденных городов и реставрацией памятников культуры (Севастополь, Сталинград, Новгород, Смоленск, Истра, Псков, Пушкин и многие другие).

После победы восстановление и реконструкция городов, сел, промышленных предприятий и гражданских сооружений по всей стране приобрели невиданный размах. В 1946—1950 годах размеры капиталовложений в строительство утроились по сравнению с довоенной пятилеткой. В эти годы было начато строительство крупных гидротехнических сооружений на Волге, Каме, на реках Сибири, строился канал, соединяющий Волгу с Доном, началась прокладка новых оросительных систем.

В 1950 году закончены начатые строительством еще перед войной три верхневолжских гидроузла — Угличский, Рыбинский и Шекснинский. Они включают в себя здания гидроэлектростанций, плотины, судоходные шлюзы и прочие сооружения. Величественно выглядят строения Рыбинского гидроузла (архитекторы В. Мовчан, Д. Савицкий, Д. Морозов, М. Богданов, С. Бирюков, В. Петров, М. Шпектров). Когда приближаешься к ним со стороны Рыбинского моря, из воды начинают вырастать три башни с перекинутыми между ними легкими арками-мостиками, образующими ворота шлюзов. На водораздельной стрелке, вынесенной далеко в море, установлена аллегорическая статуя «Волга» (скульптор С. Шапошников). Великая русская река олицетворяется в образе молодой женщины, устремленной вперед. Мощные башни шлюзов вместе с другими строениями гидроузла создают запоминающийся образ промышленного сооружения.

Одним из самых крупных и характерных для того времени сооружений был судоходный канал имени В. И. Ленина, соединивший Волгу с Доном (1952, авторы — бригада архитекторов Гидропроекта под руководством Л. Полякова, *илл. 137*). По масштабам, ин-

133. М. Раков. Преследование отступающего противника. 1941

женерному решению и индустриальным методам строительства это уникальное гидротехническое сооружение. Его грандиозный комплекс, раскинувшийся на протяжении трехсот километров от Волги до низовья Дона, включает сто один километр судоходного канала, тринадцать шлюзов, три насосные станции, тринадцать плотин, огромную Цимлянскую ГЭС, головные сооружения оросительных каналов и т. д. Все эти постройки представляют целостный архитектурно-художественный ансамбль, прославляющий победы советского народа, одержанные в этих местах во время гражданской и Великой Отечественной войн и в годы мирного строительства. Для этого были щедро привлечены скульптура и лепной декор, решенные, как и архитектура этих сооружений, в духе позднего русского классицизма.

Главный мотив архитектурного решения канала Волго-Дон — монументальная триумфальная арка: ею он открывается со стороны Волги, ею и заканчивается со стороны Цимлянского моря. Другим характерным для этого ансамбля архитектурным мотивом является башня, увенчанная колоннами и украшенная чугунными эмблемами и акротериями в виде знамен и щитов. Башни шлюза Цимлянского гидроузла со стороны Дона служат постаментами для бронзовых конных статуй донских казаков (скульптор Г. Мотовилов).

Пафос победы, широкий размах созидательной деятельности советского народа, вступившего в полосу мирного развития, давали мощный импульс нашей архитектуре. Первое послевоенное десятилетие ознаменовалось созданием крупных архитектурно-художественных ансамблей в ряде старых и новых городов Российской Федерации.

Стремление к созданию целостных архитектурно-художественных комплексов и широкая работа в области синтеза искусств — важное завоевание послевоенного периода. В практике тех лет следует выделить и по достоинству оценить перспективные и художественно ценные явления. Прежде всего они сказались в ряде промышленных сооружений, зданий научных институтов, учебных заведений, спортивных и зрелищных комплексов, жилых кварталов. Именно в конце 40-х — начале 50-х годов были созданы усовершенствованные типовые проекты школ и детских садов, такие удачные

с архитектурной точки зрения сооружения, как, например, Стадион имени С. М. Кирова в Парке победы в Ленинграде (1950, архитекторы А. Никольский, К. Кашин-Линде, Н. Степанов, *илл. 135*): его удобные трибуны вокруг футбольного поля представляют собой искусственно намытый овальный кратер, превосходно связанный с природным окружением.

В выросших в эти годы городах РСФСР — Норильске, Ангарске, Салавате, Волжском и других — получили развитие передовые тенденции градостроительства: свободная, связанная с природой планировка кварталов, комплексное строительство жилья и зданий культурно-бытового назначения и т. д.

Примечательной особенностью этого периода было рождение памятников нового типа — пространственных архитектурно-скульптурных мемориальных ансамблей. Первый такой памятник был создан в 1945 году в Калининграде в содружестве русских архитекторов и литовских скульпторов.

Значительным по пространственному размаху и силе воздействия является уже упоминавшийся памятник советским воинам в Берлине (1949, архитектор Я. Белопольский, скульптор Е. Вучетич, автор мозаики фриза в склепе художник Е. Горпенко). К числу лучших мемориальных ансамблей послевоенного времени относится также Пискаревское кладбище в Ленинграде (1960, архитекторы А. Васильев, Е. Левинсон, В. Петров, скульпторы В. Исаева, Р. Таурит и другие).

Характерной чертой архитектуры конца 40-х — первой половины 50-х годов, связанной с поисками стиля эпохи, была тенденция к грандиозности, колоссальным размерам и подчеркнуто репрезентативным формам сооружений. Такая грандиозность многими счи-

134. С. Евангулов. Ленинград в дни Победы. 1945—1947

талась тогда непременным атрибутом архитектуры, выражающим пафос победы. Стали возникать похожие на дворцы, с пышными портиками и колоннадами вокзалы, административные здания, театры, дома культуры. При всем различии художественного и профессионального уровня этих сооружений и мотивов архитектурного декора нельзя не видеть, что в них проявлялась одна характерная для того времени тенденция: архитектурные каноны классицизма выступали здесь как носители некоего общего стиля архитектуры, а специфические национальные черты проявлялись в тех или иных традиционных мотивах декора, взятых чаще всего из образцов народного творчества. Наиболее характерной в этом отношении была архитектура павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, перестроенной и вновь открытой в 1954 году.

Заметным событием в истории советской архитектуры этого периода было проектирование и строительство первых высотных зданий Москвы, задуманных как важные пространственные вехи ее новой планировки (1948—1953). Высотные здания представляют собой крупные инженерные сооружения, свидетельствующие о выросшем уровне строительной культуры: здесь внедрены прогрессивные типы металлических конструкций, использованы новые материалы. При создании этих сооружений применялся синтез изобразительных искусств и архитектуры. Так, например, высотное здание МГУ (1948—1953, архитекторы Л. Руднев (руководитель), С. Чернышев, П. Абросимов, А. Хряков, инженер В. Насонов, *илл. 136*), напоминающее в плане букву «Ж», воздвигнуто со всеми своими корпусами в самой высокой части Ленинских гор и хорошо видно со многих дальних точек города. Перед авторами была поставлена сложная задача — соединить в единой композиции высотного здания помещения самого различного назначения, начиная с актового зала, учебных аудиторий, клубных залов, кончая квартирами профессоров и общежитиями студентов и аспирантов. По словам Л. Руднева, авторы стремились достигнуть в этом комплексе полного слияния искусств, работающих на одну цель и подчиненных единому замыслу архитектора. Эта задача в основном была решена, если говорить о внешнем виде этого сооружения, его выразительном высотном силуэте и роли в формировании далевой панорамы города.

Несмотря на колоссальную высоту и внешнюю импозантность этого здания, его внутреннее пространство

135. А. Никольский, К. Кашин-Линде, Н. Степанов. Стадион имени С. М. Кирова. 1950. Ленинград

136. Л. Руднев, П. Абросимов, А. Хряков, С. Чернышев. Высотное здание Московского государственного университета. 1948—1953

оказалось расчлененным, не соответствующим наружному виду, а прогрессивные конструкции декорируются в привычные классические «одежды» ордерной архитектуры.

В отделке здания используется много дорогих материалов, щедро применены различные средства архитектурного декора — росписи, мозаики, лепнина, скульптура различных видов. Но хотя в работах по монументально-декоративному убранству комплекса МГУ участвовали такие крупные мастера, как В. Мухина, Г. Мотовилов, А. Дейнека, П. Корин и другие, далеко не все здесь оказалось удачным с точки зрения синтеза искусств.

Надо сказать, однако, что многие части этого обширного комплекса: актовый зал, деловые и жилые интерьеры высотного здания МГУ (Музей землеведения, факультетские библиотеки, угловые аудитории, холлы общежитий и т. п.) отличаются удачной организацией пространства и благородной простотой отделки. Здесь видны и архитектурное мастерство и чувство меры.

В 1949—1954 годах были сданы в эксплуатацию новые станции Московского метрополитена (Кольцевой и Арбатской линий). По конструктивному решению большинство из них примыкает к типу пилонных станций глубокого залегания. Среди них станция «Комсомольская-кольцевая» (1952, архитекторы А. Щусев (руководитель), В. Кокорин, А. Заболотная, художник П. Корин, *илл. 138*) отличается просторностью и высотой подземного зала, оформленного в том же стиле русского барокко, что и щусевский Казанский вокзал. Для архитектуры этой станции характерен дух триумфальности, торжественности и мужественной силы. Перед авторами стояла задача — превратить интерьер крупнейшей станции метрополитена в памятник исторических побед народов СССР в борьбе с иноземными захватчиками от Ледового побоища до победы в Великой Отечественной войне. Мощная аркада, опирающаяся на семьдесят два восьмигранных мраморных столба, отделяет центральный зал от перронов. Полированный темный гранит пола контрастирует со светлым сводом, где сосредоточено все декоративное

137. Л. Поляков и другие. Шлюз судоходного канала Волго-Дон имени В. И. Ленина (скульптурный декор Г. Мотовилова). 1952

138. А. Щусев, В. Кокорин, А. Заболотная. Подземный зал станции Московского метрополитена «Комсомольская-кольцевая» (мозаичные плафоны П. Корина). 1952

убранство: гигантские бронзовые люстры, мозаичные плафоны в пышных барочных картушах, эмблемы русского оружия. Мозаики П. Корина на станции «Комсомольская-кольцевая» активно формируют художественный образ этого интерьера, повышают силу его эмоционального воздействия и насыщают архитектуру большим историческим содержанием. Станция производит сильное впечатление. В ней ясно отразились характерные черты архитектуры первого послевоенного десятилетия: тяга к торжественной монументальности, подчеркнутый традиционализм форм, безудержная щедрость декора.

К числу наиболее интересных архитектурных решений станций метрополитена 40-х — 50-х годов относятся также «Курская-кольцевая», «Проспект Мира», «Добрынинская» («Серпуховская»), «Смоленская» — в Москве; «Балтийская», «Владимирская», «Автово» и некоторые другие — в Ленинграде. В архитектуре этих станций нашло продолжение то ценное, что было достигнуто в лучших архитектурно-художественных комплексах советского метрополитена 30-х годов.

К сожалению, это можно сказать далеко не о всех уникальных сооружениях послевоенных лет. Многие из них несли в себе черты украшательства, а богатейшие идейно-художественные возможности синтеза искусств часто использовались в них односторонне, что приводило к перегрузке архитектуры ненужными декоративными элементами, забвению идейно-воспитательных функций искусства, а порой и к прямой безвкусице и стилизаторству. В архитектуру многих современных общественных зданий некритически переносились формы, взятые из различных стилевых систем.

Противоречие между формой и содержанием, тенденции украшательства и эклектики сказывались в эти годы не только в уникальных общественных сооружениях. Многие жилые дома тоже отличались пышностью фасадов, неоправданной роскошью отделки интерьеров.

Однако, несмотря на ложные тенденции в архитектуре 40-х — начале 50-х годов, в целом это была пора больших достижений советских зодчих. Особенно в

области градостроительных архитектурных работ, связанных с восстановлением разрушенных городов, подъемом индустрии, строительством жилищ и зданий различного общественного назначения.

К середине 50-х годов созрели общественные, экономические и психологические предпосылки для изменения творческой направленности советского зодчества. Этому способствовали партийные решения по вопросам архитектуры, подвергшие критике ее недостатки и наметившие конкретные меры по их устранению.

На II Всесоюзном совещании строителей и архитекторов (ноябрь 1954) и в постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» украшательские тенденции в советской архитектуре были подвергнуты острой принципиальной критике. Партия призвала архитекторов и строителей «стать проводниками всего нового, прогрессивного в проектировании и строительстве», разрабатывать типовые проекты «с учетом лучших достижений отечественного и зарубежного строительства, на основе индустриальных методов производства» [31].

Необходимость и неизбежность таких преобразований в области архитектуры давно сознавали многие деятели нашей культуры. В годы войны и в послевоенные годы писал свою интересную книгу «Об архитектуре» А. К. Буров [32].

В этой книге развиваются мысли о сборном индустриальном домостроении, о жилых микрорайонах, удобных и красивых, о квартирах, полных современного комфорта. Архитектор Буров отстаивает гуманистический принцип «внимания через вещи». Нарисованные им красочные картины будущих городов, которые нужно прежде всего «строить для человека, а не для площадей, ансамблей, магистралей или автомобилей», критика украшательской архитектуры и другие затронутые в этой книге вопросы развития социалистической архитектуры и градостроительства были как нельзя более актуальны.

Большую роль сыграли также яркие выступления в печати и на конференциях скульптора В. Мухиной. Она говорила: «Художественный образ нашей эпохи не может быть выражен ни царским классицизмом с его бряцанием оружием, ни дробно-теневой обработкой в духе барокко... Нельзя механически, как это нередко бывает, переносить из одной эпохи в другую непереработанные формы, которые отвечали в прошлом другим идеологическим требованиям и родились в условиях другой строительной техники» [33].

Творческая перестройка советской архитектуры была своевременным и полезным делом. Однако на первых порах стремление поскорее освободиться от эклектизма и украшательства нередко приводило к крайностям. В практике архитектурного проектирования дело доходило до полного отрицания художественного начала в архитектуре. Творчество зодчего кое-кто начал отождествлять с задачами инженера-строителя. Признавалось право на существование только типовых построек, как жилых, так и общественных, причем к ним предъявлялись только требования функциональной целесообразности, трактуемой очень односторонне, без учета всего богатства запросов советского человека нашей эпохи.

В этот переходный период в архитектурной практике наряду с типовыми, подчеркнуто функциональными сооружениями можно было еще встретить рецидивы украшательства, особенно в убранстве некоторых ведомственных дворцов культуры.

Новые стилевые принципы в архитектуре начали складываться в промышленных и массовых общественных сооружениях, а затем в области жилищного строительства. Со второй половины 50-х годов проблема ликвидации жилищного кризиса стала главной и определяющей задачей для советской архитектуры. К этому времени относятся рождение многих городов, появление новых районов массовой застройки во всех больших городах Российской Федерации, как и других союзных республик.

В 1956 году Госстрой СССР и Союз архитекторов СССР объявили конкурс на типовые проекты жилых домов с малометражными квартирами для отдельных семей. При сравнительно небольших размерах площади такие квартиры должны были иметь довольно развитую пространственную структуру.

Новые типовые проекты были повсеместно введены в действие в соответствии с постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 1957 года «О развитии жилищного строительства в СССР». По данным ЮНЕСКО, в Советском Союзе только за 1959—1961 годы было выстроено столько квартир, сколько за этот же период появилось в 17 крупнейших капиталистических странах Европы и США.

В эти годы наша страна вступала в период развитого социализма и создания материально-технической базы коммунизма. Невиданные по размаху задачи вставали и перед советской архитектурой и градостроительством.

ИСКУССТВО АВТОНОМНЫХ РЕСПУБЛИК И ОБЛАСТЕЙ РСФСР

Искусство Татарской АССР, так же, как и других республик Советского Союза, в годы Великой Отечественной войны было целиком направлено на борьбу с врагом. Мощным оружием в руках художников против фашизма явилась сатира. Инициаторами создания в Казани в первые же дни войны «Окон сатиры» были художники Н. Сокольский, И. Бобровицкий и поэт Б. Зернит, выполнявшие их в нескольких экземплярах для витрин магазинов на главных улицах города. Вскоре был организован и массовый выпуск «Окон» посредством трафарета мастерскими Татхудожника. Первые казанские «Окна сатиры» (И. Бобровицкий «Помни!», 1941 и другие) следовали традициям «Окон сатиры РОСТА» периода гражданской войны. Тема раскрывалась в них путем последовательного изложения отдельных эпизодов в рисунках, сопровождавшихся текстом. Со временем выражение идеи в «Окнах» становится более лаконичным, образы углубляются и эмоционально усложняются. Выразительное «Окно» А. Прыткова «Петля его ждет» (1944), изображающее Гитлера, преследуемого штыками красных воинов, сатирически метко рисовало положение на фронтах, убедительно свидетельствовало о подвигах Советской Ар-

мии. Несокрушимую мощь советского народа, его решимость бороться до полной победы образно выражали «Окна» К. Овчинникова «Весь мир в руках», Э. Гельмса «И в хвост и в гриву», А. Кашаева «Карта бита».

Одновременно в Казани издавались плакаты Татгосиздатом. В печатном плакате военных лет значительный след оставили Р. Сайфуллин и Б. Альменов. В плакате «Новый порядок» (1941) Сайфуллин, изобразив Гитлера с кнутом у виселицы, сопоставил его с деспотом-монархом. Плакат лаконичен и по композиции и по цвету. Важную роль в его решении играет силуэт.

Большое число казанских плакатов и «Окон» было посвящено теме помощи тыла фронту: «Каждое звено — удар по врагу» (Сайфуллин), «Хлеб — фронту» (Альменов), «Взрастить хлеба в кратчайший срок» (Сокольский).

После 1941 года в Казани организуются республиканские художественные выставки, посвященные годовщине Великой Отечественной войны, 25-летию Великой Октябрьской социалистической революции, 24-й годовщине Татарской АССР (1944) и другие. На всех этих выставках наряду с живописными произведениями экспонировались фронтовые зарисовки, а также сатирические рисунки и карикатуры.

Фронтовые зарисовки Альменова, сделанные в 1943—1944 годах, изобличали зверства фашистских захватчиков в оккупированных ими районах. Рисунки М. Усманова, Л. Фаттахова, А. Родионова, В. Куделькина с большой теплотой и симпатией передавали портретные черты героев-воинов.

Темпераментность, выразительность образов отличают фронтовые рисунки Х. Якупова «Штурм Тарнополя», «Пленные фашисты». Много горечи в рисунке «Немцы ушли», запечатлевшем разруху, оборванных, озябших, оставшихся без крова детей. Драматизмом проникнут рисунок «Перед расстрелом», построенный на противопоставлении фашистским палачам замученных, но не сломленных советских людей.

С окончанием Великой Отечественной войны в произведения художников Татарии входят темы труда и быта народа в новых, мирных условиях. В Казани постоянно проходят республиканские, персональные и передвижные выставки. Широкое участие в них принимают молодые художники, окончившие Казанское художественное училище.

Как и в предвоенные годы, ведущее место на выставках заняла станковая живопись.

В 1950 году, продолжая традиции советского историко-революционного жанра, Х. Якупов и Л. Фаттахов создали картину, удостоенную Государственной премии СССР, «Подписание В. И. Лениным Декрета об образовании Татарской АССР».

Радостными, жизнеутверждающими мотивами проникнуты пейзажные и жанровые послевоенные работы Якупова «Жаркий день на Волге», «Подруги», «Озеро Кабан». Обращение к пейзажу, к натуре на пленэре способствовало высветлению палитры художника, более глубокому пониманию роли колорита в этюде и картине.

Якупов много работает над портретами. Наиболее известны портреты татарского поэта-демократа Г. Тукая, выдающегося советского писателя Ш. Камала. Серьезность творческих исканий художника, стремление к большим темам особенно проявились в картинах «Беседа с гостями» (1949) и «Перед приговором» (1954, *илл. 139*). В последней изображен татарский поэт-патриот Герой Советского Союза Муса Джалиль в момент допроса в фашистской тюрьме Моабит, где он был казнен в 1944 году. Композиция этой картины построена на противопоставлении героического образа поэта озверелым фашистам, бессильным сломить мужество и волю советских людей, боровшихся за освобождение Родины.

Продолжая увлекаться задачами изображения человека в пространственной среде («На Волге», «Ледоход на реке Каме», «Летом»), Якупов одновременно стремится раскрыть национальные черты своих героев, улавливая поэтическую основу характера быта и народного творчества («Чествование матери-героини», 1956—1957; «Деревенские мелодии», 1959).

Фаттахов работает главным образом над бытовым жанром. В картине «Хлеба созрели» (1952) он затрагивает значительную и глубоко народную тему колхозного труда. По композиции и общему эмоциональному строю эта картина близка полотну московского живописца А. Бубнова «Рожь», но в ней много национального своеобразия и в передаче типов, характеров людей и в общем поэтическом строе. С искристым юмором написана небольшая жанровая картина «Болельщики» (1955): мальчишки-конькобежцы взобрались на забор и активно переживают соревнование на катке. Тонко написанный зимний городской пейзаж придает трактовке темы оттенок лиричности.

Лиричность художественного дарования Фаттахова особенно раскрывается в картинах «Юность» (1955) и «Свежие срубы» (1959, *илл. 140*). В них есть ощущение полноты жизни республики, красоты окружающего людей предметного мира. Жизнеутверждающий характер имеет и картина «Сабантуй» (1957).

Новому быту татарского народа посвящены картины М. Усманова «Утро нефтяников Татарии» (1951), М. Самакаева «Девочка с виолончелью» (1954), А. Бурлая «Вручение переходящего Красного знамени» и «Нефтеразведчики» (1956—1957) — рассказ о сильных физически и духом людях и их труде. Интересно полотно Бурлая «А. М. Горький среди писателей Советского Востока» (1953). По композиции, живописным качествам — это одна из наиболее цельных, завершенных тематических картин художника. В портретном жанре достигли успехов В. Куделькин («Портрет корейской девушки-студентки Ким Ден Ок», «Каменщица В. Милаева»), И. Рафиков («Портрет участника революции 1905 года С. Хуснутдинова»), М. Семенов («За конспектом») и С. Ротницкий («Портреты учителя П. П. Перимова и профессора В. А. Кондакова). Образы людей эпохи гражданской и Великой Отечественной войн запечатлены в полотнах И. Халилуллова «Первенец» и А. Родионова «На привале».

В живописи Татарии послевоенных лет большое место занял пейзаж.

Близок в творчестве к традициям передвижников К. Максимов, учившийся еще в дореволюционные годы в Казанской художественной школе и выступавший в 20-х годах на выставках Общества имени Куинджи в Ленинграде и ТатАХРР в Казани. В картине «Лес новостройкам» (1949) он показывает ночную работу

трактористов на лесозаготовках. Эффектное лунное освещение придает пейзажу романтичность, торжественность. Цельностью и конкретностью художественного образа отличаются и картины «Кама», «Сосновый бор», «Волга». Лиричны в восприятии природы П. Старостин («Утро в березовой роще»), Р. Нурмухаметов («В парке»). Чувством современности проникнуты пейзажи С. Лывина «Межколхозная ГЭС» и «Дороги Татарии» (триптих), несущие на себе печать перемен, рожденных послевоенными годами. Лывин создал пейзажный цикл «Кокушкино», посвященный местам первой ссылки В. И. Ленина.

Над индустриальным и городским пейзажем много и успешно работает Н. Кузнецов. «Золотистый вечер на железной дороге», «Экипировка паровозов», «На узловой станции», «Казань — порт пяти морей» — это картины, в которых проявилось умение художника находить волнующие поэтические образы, казалось бы, в прозаических индустриальных мотивах. Тонкая передача пространства, света и воздуха оживляет и опоэтизирует индустриальный пейзаж «Москва. Третий километр» (1952, *илл. 141*), наполняя его ощущением современности. В работах над городским пейзажем Кузнецов продолжает и развивает традиции, заложенные Б. Яковлевым и Г. Нисским.

Наряду с живописью в Татарии в послевоенные годы продолжает развиваться графика. Якупов в иллюстрациях к повестям М. Гафури «Опозоренные», В. Короленко «Слепой музыкант», к рассказу Ш. Камала «Чайка», исполненных в широкой, свободной манере черной или цветной акварелью, лепит форму энергично, светотенью и штрихом, используя резкие контрасты сгущенного темного тона со светлым. Рисунки к повести «Опозоренные» обладают большой психологической выразительностью, они драматичны. Много выдумки и романтики в цветных рисунках Якупова к татарским народным сказкам.

Фаттахов, работая над графическими произведениями (иллюстрации к повести Л. Толстого «Хаджи Мурат», к роману К. Наджми «Весенние ветры», рассказам и повестям А. Абсалямова, татарским народным сказкам), пользуется тонкими размывами туши, создающими мягкие светотеневые переходы. Этими приемами он достигает задушевности и убедительности создаваемых образов.

Книжная иллюстрация и художественное оформление книги привлекают также Б. Альменова (произведения Г. Тукая, Ш. Камала), И. Колмогорцеву, иллюстрировавшую ряд детских книг, В. Карамышева (роман В. Шишкова «Угрюм-река», повесть А. Кутуя «Неотосланные письма»), И. Язынина (романы И. Злобина «Степан Разин» и М. Салмина «Буря на Волге»).

Своеобразен как художник-карикатурист и театральный живописец Э. Гельмс. Его театральные эски-

139. Х. Якупов. Перед приговором. 1954

140. Л. Фаттахов. Свежие срубы. 1959

зы к «Бессмертной песне» Р. Ишмуратова и другим решены лаконично, с умением использовать и заставить красноречиво говорить немногочисленные детали. В Казани работали также опытные художники-декораторы П. Сперанский в Татарском государственном театре оперы и балета (эскизы к операм «В бурю» Т. Хренникова, «Алтынчеч» Н. Жиганова, к балету «Шурале» Ф. Яруллина и многим другим) и В. Никитин, оформлявший в течение многих лет спектакли в Казанском государственном большом драматическом театре имени В. И. Качалова. Мастерством живописного решения привлекали театральные постановки, оформленные молодыми тогда художниками М. Сутюшевым и А. Тумашевым в Татарском государственном академическом театре имени Г. Камала.

В 50-х годах снова оживляется интерес казанских художников к сатире. Возобновляется выпуск журнала «Чаян», прерванный в годы войны, для которого острые, основанные на глубоком знании жизни рисунки создают П. Новичков, Б. Старчиков.

В первые годы после войны в Казани продолжал работать переехавший затем в Москву скульптор С. Ахун, наиболее интересен созданный им глубокий по характеристике портрет основателя русской химической школы академика А. М. Бутлерова (1951). После отъезда Ахуна почти единственным скульптором в Татарии был И. Новоселов, исполнивший портретный бюст Горького. В конце 50-х годов возвращаются в Казань после окончания в Ленинграде Института имени И. Е. Репина Р. Нигматуллина, создавшая поэтичную композицию «Колыбельная» (1957), и Б. Урманче, исполнивший «Портрет академика А. М. Бутлерова» (1959).

В целом искусство Татарии достигает в послевоенные годы заметных успехов. В коллективе художников большую роль начали играть национальные живописцы и графики, хорошо знающие художественную культуру своего народа. Вместе с тем художники Татарии включались в близкое творческое общение с мастерами искусства братских республик Советского Союза. Об этом свидетельствует успешное участие их на первой выставке «Советская Россия».

Изобразительное искусство Чувашской, Мордовской, Удмуртской и Марийской АССР во время Великой Отечественной войны и особенно в послевоенные годы развивается весьма интенсивно, наращивая силы.

В Чебоксарах, Саранске, Ижевске и других городах в военные годы систематически выставлялись «Окна ТАСС», тиражируемые местными художниками; создавались плакаты и серии портретов земляков — участников Великой Отечественной войны; регулярно устраивались тематические республиканские выставки с участием художников-фронтовиков. Наибольших успехов обычно художники добивались тогда, когда они работали над явлениями действительности, свидетелями которых непосредственно сами были.

Во всех этих республиках преобладающим видом искусства была живопись. Профессиональная графика только начинала свое становление, а скульптура оставалась наиболее слабым участком. Однако при общих чертах каждый из творческих коллективов имеет свои локальные особенности.

В искусстве Чувашии содержание станковой живописи стало глубже по сравнению с предшествующими годами.

На историко-революционную тему были созданы картины выпускниками Института имени И. Е. Репина: «В. Ульянов в первой ссылке в селе Кокушкино» (1950) и «Первая весть об Октябре в Чувашии» (1957) — В. Макаровым, «Подписание Декрета об образовании Чувашской автономии» (1950) — Н. Овчинниковым и воспитанником Пензенского художественного училища Е. Ноздриным — «М. И. Калинин в Алатыре в 1918 году».

Старейший чувашский художник Н. Сверчков создает в 1946 году полотно «Бронепоезд, построенный на средства комсомола Чувашии». Звучное по цвету, динамичное по построению, оно выделяется эмоциональной приподнятостью, созвучной поэтической окрыленности темы. Интересен замысел и исторической картины Сверчкова «Приезд Пушкина в чувашскую деревню» (1946), в которой глубокое знание народной старины претворилось в самой характеристике персонажей этой своеобразной по живописной манере многофигурной композиции, в целом исполненной также поэтического звучания. В то же время его «Автопортрет» (1958) — образец психологического раскрытия человеческого образа.

В жанре портрета вместе с другим зачинателем чувашского изобразительного искусства — М. Спиридоновым, исполнившим портреты Героя Советского Союза Яшина (1949), «Чувашка Ирина» (1946) и особенно удачные портреты «Школьница» (1945) и «Невеста» (1957—1960), выступают молодые живописцы. Передовые люди Советской Чувашии — хирург Мичурин, старейший художник-педагог Н. А. Каменьщиков, знатный лесосплавщик Н. А. Атемасов — таковы разные по профессии модели художника Е. Ноздрина, работавшего до 1956 года в Чувашии, а затем в Мордовии, где он создал один из лучших прижизненных портретов заслуженного деятеля искусств РСФСР Ф. Сычкова (1957).

141. Н. Кузнецов. Москва. Третий километр. 1952

142. Б. Домашников. Май. Березняк. 1960

В числе лучших работ этих лет можно назвать также «Портрет народного поэта Чувашской АССР С. Эльгера» (1953) художника В. Макарова и особенно жанровый образ девочки, созданный Р. Ермолаевой в картине «Юннатка» (1952). Художница по-своему увидела юную героиню. Обобщение пришло через поэтизацию, слияние жизнерадостного облика ребенка с характером пейзажа. Ермолаева создает жанровую картину «Повесть о Зое и Шуре» (1952) с более развернутым сюжетом, пишет портрет народной артистки Чувашской АССР О. Ырзем (1957), работает над натюрмортами.

Пейзажная живопись привлекает многих художников республики. Одни сосредоточивают свое внимание на более интимных и камерных мотивах в природе, как, например, художник С. Скрябин («Половодье на Суре»). Другие изображают могучее течение Волги и неповторимую красоту ее берегов. В этом плане выделяются пейзажи В. Гурина «Осень на Волге» (1953), «Полдень на Волге» (1955), А. Спиридоновой «Ледоход на Волге» (1958), серия пейзажей В. Баталова «Волга» (1947—1956). Иные стремятся к более обобщенному образу природы родного края. Так, наряду с многочисленными пейзажами лирического плана М. Спиридонов пишет полотно «Моя родина» (1952) — характерный для этого периода пейзаж, проникнутый чувством современности.

В графике над иллюстрированием детских книг разных авторов успешно работает М. Михаэлис, выполнившая также серию графических листов «Детский сад электроаппаратного завода» (1960). К басням, сказкам К. Иванова (1953), «Лешему» М. Федорова (1956), поэме С. Эльгера «Под гнетом» (1959) обращается в своем творчестве художник Ф. Осипов. На протяжении многих лет трудится над образами поэмы К. Иванова «Нарспи» график П. Сизов, создавший,

помимо иллюстраций, серию акварельных листов. В плакате работает О. Филиппов, а в сатирическом журнале «Капкан» сотрудничают многие художники республики.

Из среды самодеятельных художников вышел один из первых национальных скульпторов Чувашии И. Кудрявцев. Он создал в соавторстве с В. Мухиной памятник основоположнику чувашской литературы К. Иванову, установленный в Чебоксарах в 1952 году, портрет потемкинца Л. И. Иванова (1955) и многие другие произведения.

Заметно возрос профессиональный уровень оформления театральных постановок, над которыми плодотворно работал Е. Бургулов. Его декорации к пьесам А. Островского «Бесприданница» (1950) и «Сердце не камень» (1955), А. Чехова «Три сестры» (1954), «Интервенция» Л. Славина, соответствуя духу и стилистике драматургии, создают сценическую атмосферу, созвучную эпохе и характеру действия. С декорациями и костюмами художника П. Дмитриева связано сценическое воплощение чувашской драматургии, в том числе спектаклей «Нарспи» К. Иванова (1950), «Энтип» В. Ржанова (1950), первой чувашской оперы «Шывармань» Ф. Васильева (1960). Разнообразен репертуар, над которым работает театральный художник В. Гунько в Чувашском академическом театре, а также постановок Чувашского республиканского ТЮЗа, оформленных В. Баженовым.

Несмотря на то что основное ядро коллектива художников Мордовской АССР сложилось в конце 40-х — начале 50-х годов, художественная жизнь республики в период Великой Отечественной войны была весьма интенсивной. Достаточно сказать, что уже в мае 1942 года в Саранске к XXIV годовщине Советской Армии организуется выставка, на которой экспонируют свои произведения Ф. Сычков («В фонд обороны» и «Отдых выздоравливающих бойцов»), Н. Ерушев («Девушка-эрзянка изучает винтовку»), Б. Росленко («Клятва мщения») и выставляют картины эвакуированные московские художники М. Фейгин «Всевобуч в Саранске», М. Зернина «Спектакль мордовского театра в госпитале», Н. Гиппиус «Вручение знамени женской тракторной бригаде». Само название этих картин говорит о многом, и в первую очередь о сложном переустройстве быта военных лет во всех уголках страны, целиком подчиненного нуждам фронта.

143. А. Тюлькин. Шиханы. Уфа. 1955

Не менее интенсивно, несмотря на преклонный возраст, продолжает свою деятельность Сычков в послевоенные годы. Его картина «Возвращение героя с фронта» (1952) — это рассказ о взволнованной встрече героя войны с односельчанами, в которой сугубо жанровая трактовка темы вытекает из общей направленности творчества художника.

Портреты Сычкова — звеньевой-орденоноски Кляйкиной (1948), Героя Советского Союза Полежаева (1942), знатного пчеловода Куярова (1951), художницы Петровичевой (1957) — внесли заметный вклад в мордовскую живопись. Вместе с портретами артистов С. Колганова и Е. Мироновой, старейшего большевика Клюканова, принадлежащими кисти Д. Писчасова, знатного коноплевода Гуськовой, исполненным П. Рябовым, доярки и колхозного конюха художника В. Илюхина и многими другими они, по существу, открывают новую серию портретных образов — людей, деятельность которых нераздельно слилась с общественной жизнью республики, ее достижениями в области экономики и культуры первого послевоенного десятилетия.

Немного можно сказать о развитии бытового жанра в этот период. Видно, что в разных по художественным достоинствам картинах (А. Мухина «Благоустройство города Саранска», М. Матюнина «Лесонасаждения», И. Сновальникова «Суворовцы на каникулах») авторы еще довольно робко ищут путь к оригинальной трактовке темы. Более значительны отдельные картины, посвященные историко-революционным и историческим темам.

Здесь прежде всего следует упомянуть творчество В. Хрымова, принадлежащего к зачинателям советского мордовского изобразительного искусства. В историческом полотне «М. И. Калинин среди крестьян Мордовии в 1919 году» (1953—1954) художник скупыми живописными средствами передал атмосферу гражданской войны и ту обстановку, в которой работали комбеды, нашел удачную композицию — правдивую, скромную, вписав в замкнутое пространство небольшого интерьера многолюдное собрание.

Показать масштабность исторического преобразования края — такую задачу ставил перед собой Хрымов, когда писал пейзажи-картины «Старый Саранск» и «Новый Саранск». Здесь через облик одной и той же центральной улицы города художник выразил дух времени разных эпох в жизни Мордовии — дореволюционной и советской. Тематический характер носит и серия пейзажей Хрымова «Болдинская осень» (1956), свидетельствующих о неувядаемом обаянии исторических мест, связанных с именем Пушкина.

Исторические образы привлекают внимание художника Б. Росленко, работавшего до 1948 года художником в театре, в том числе и в военные годы, обслуживая вместе с бригадой Республиканского театра оперы и балета Ржевский, Брянский, Орловско-Курский участки фронта. Война отодвинула его от задач станковой картины, в которые он входил постепенно, наверстывая упущенное профессиональное мастерство. Тем не менее незаурядные композиторские способности художника проявились в полотнах «Въезд Пугачева в Саранск» (1948), «Чапаев в бою» (1954) и других.

С первой крупной исторической картиной — «Встреча Ушакова с Суворовым в Севастополе» (1952), броской по цвету, импозантной по композиции, выступил молодой живописец В. Илюхин. В процессе работы над этим произведением обнаружились способности художника и как пейзажиста. Позднее на основе этюдного материала он создает цикл пейзажей, написанных на Рижском взморье, в Подмосковье, на Урале.

Природа родного края нашла особое лирическое истолкование в пейзажах-этюдах Мухина, лучшие из которых в этот период — «Разлив на реке Мокша» (1955), «Последний снег» (1957) — одухотворены поэтическим чувством художника.

В книжной и станковой графике начинает работать М. Шанин. Его серия офортов «Девушки-мокши» (1956) охватывает разные стороны повседневной жизни мокшанских девушек, но более всего в них выражена их радостная, неповторимая пора юности.

Своеобразными чертами развития отмечено изобразительное искусство Удмуртской и Марийской АССР. Здесь процесс тесной взаимосвязи самодеятельного и профессионального искусства занял особенно длительный период. Охотно и часто берутся художники за исторические и историко-революционные темы, о чем свидетельствуют картины Ф. Иванова «Арест И. Д. Пастухова» (1946) и «Проводы лыжного отряда из Удмуртии на фронт» (1947), В. Самарина «Провозглашение Советской власти в Удмуртии» (1952) и «Крестьяне Сарапульского уезда у В. И. Ленина» (1957), М. Сенилова — «Короленко в ссылке в Удмуртии» (1952) и другие.

Один из старейших художников Удмуртии Н. Косолапов в многофигурных композициях с развернутым повествованием: «Бригада сталевара Соловьева», «На

144. Т. Нечаева. Три брата. 1955

145. П. Зарон. Табунщики. 1954

свиноферме» (1952), «Свадьба» (1959) отражает разные стороны современной жизни республики.

Портретные работы М. Балагушина, также старейшего художника республики («Портрет ремесленника Максимова», 1943 и «Портрет дважды Героя Советского Союза Е. М. Кунгурцева», 1946), едва ли не единственные в этот период в искусстве Удмуртии. Дальнейшее развитие портрет получил в произведениях А. Холмогорова. «Молодая мать-удмуртка» (1959) — первая значительная работа художника, заявившая о незаурядных способностях его как портретиста.

Жанровые произведения Д. Ходырева — «Провинилась» (1952), «Мамины помощники» (1954), «Первая пятерка» (1955), созданные не без влияния работ Ф. Решетникова и С. Григорьева на аналогичные темы, заметно расширили жанровые возможности удмуртской живописи этих лет.

Значительное место в живописи Удмуртской АССР занимает пейзаж. Суровая и прекрасная природа этого края в свое время была воспета И. Шишкиным и А. Васнецовым, а в наше время крупнейшим советским пейзажистом В. Мешковым, который в 1950 году несколько месяцев прожил в Удмуртии. Его творческий опыт и беседы с местными художниками не прошли бесследно.

Тонки по колориту небольшие пейзажи-картины «Лед тронулся», «На Каме» В. Самарина с различным состоянием природы. Пейзажи М. Сенилова «Леса Удмуртии», «Лето в Удмуртии», исполненные с тщательной достоверностью, вместе с тем полны образного восприятия природы. «Заливной луг», «Лесные дали» и другие работы В. Чистякова завершаются созданием пейзажа-панорамы «Осень в Удмуртии» (1960). К тематическому разнообразию склонен в темпераментных по живописи, оригинальных по композиции пейзажных работах В. Жарский. Среди них — «Огни Зурийской ГЭС», «Комбайновая уборка хлеба», «Дом-музей П. И. Чайковского в Воткинске». Разнообразные мотивы в природе приобретают каждый раз своеобразное художественное обобщение в картинах, с которыми начинают выступать выпускники Московского художественного института имени В. И. Сурикова Н. Попов, Р. Тагиров, С. Циркин, Харьковского художественного института П. Семенов, И. Горбунов, а также талантливый график и живописец И. Нурмухаметов.

С истоками народного творчества связана деятельность художника театра Г. Векшина. Удачны его декорации к спектаклям о прошлом удмуртского народа «Ксыт Оммес» («Холодный источник») И. Гаврилова, к первому удмуртскому балету «Италмас» Г. Корепанова-Камского и первой удмуртской опере «Наталь» Г. Корепанова. В них картины природы и народного быта исполнены местного своеобразия и колорита, а сценические костюмы, в которых широко используется национальный орнамент, отмечены хорошим вкусом, богатством фантазии.

Коллектив художников-профессионалов Марийской АССР пока невелик. Инициатива в нем принадлежит старейшим живописцам — зачинателям станковых форм изобразительного искусства, с таким же энтузиазмом отдающихся на протяжении всех лет и куль-

турно-просветительской работе в республике. Их творчество охватывает произведения различных жанров.

Над тематическими картинами и пейзажами «Рейд сплава города Козьмодемьянска», «Станция Мадары», портретами старого партийца, сельского активиста, студента и другими, среди которых лучший «Автопортрет» (1958), работает художник И. Пландин, сумевший из самодеятельности подняться на уровень профессионального мастерства.

Природа Марийского края стала постоянным источником произведений П. Горбунцова, в прошлом более десяти лет работавшего декоратором в Театре имени А. В. Луначарского в Череповце и в Марийском драматическом театре имени М. Икетана в Краснококшайске. Его пейзажам «Март», «Зимний вечер», «Весна» (1960) при тщательной выписанности деталей и неброском колорите свойственно лирическое настроение. Художник Б. Осипов в эти годы пишет преимущественно жанровые картины («Богатый трудодень», «Встреча») — полотна, в которых он стремится решить жизненно важные темы. Художница Е. Атлашкина наряду с портретами создает вместе с М. Васильевой картину «Пугачев в марийском крае» (1956), с этнографической точностью воссоздающую исторические приметы времени и самого события.

Заметная роль с середины 50-х годов в становлении пейзажной живописи Марийской АССР принадлежит работам Б. Пушкова, остро чувствующего своеобразие и красоту Среднего Поволжья. Пейзажи-картины «В зимний день», «Последний снег» (1957) и особенно звучное по цвету полотно «Приволжье» (1960), в котором художник развернул панораму прилегающих к Волге широких просторов, исполнены эпического звучания.

В конце 50-х годов в марийское искусство вливается творчество художников нового поколения. Это Ю. Белков, И. Михайлин, А. Бутов, З. Лаврентьев, произведения которых в основном определят характер и содержание живописи и графики — изобразительного искусства республики ближайших лет.

В годы Великой Отечественной войны немалую роль в художественной жизни Башкирской АССР сыграл приезд живописцев, графиков и скульпторов из Москвы и других городов. Среди них были Г. Шегаль, С. Тавасиев, А. Шовкуненко, Л. Мучник, К. Трохименко. Они делились творческим опытом с местными художниками и в свою очередь изучали новую для них жизнь башкирского народа.

Усилившийся в период войны процесс формирования изобразительного искусства республики продолжает развиваться в последующие годы. В наиболее самостоятельный жанр складывается пейзаж.

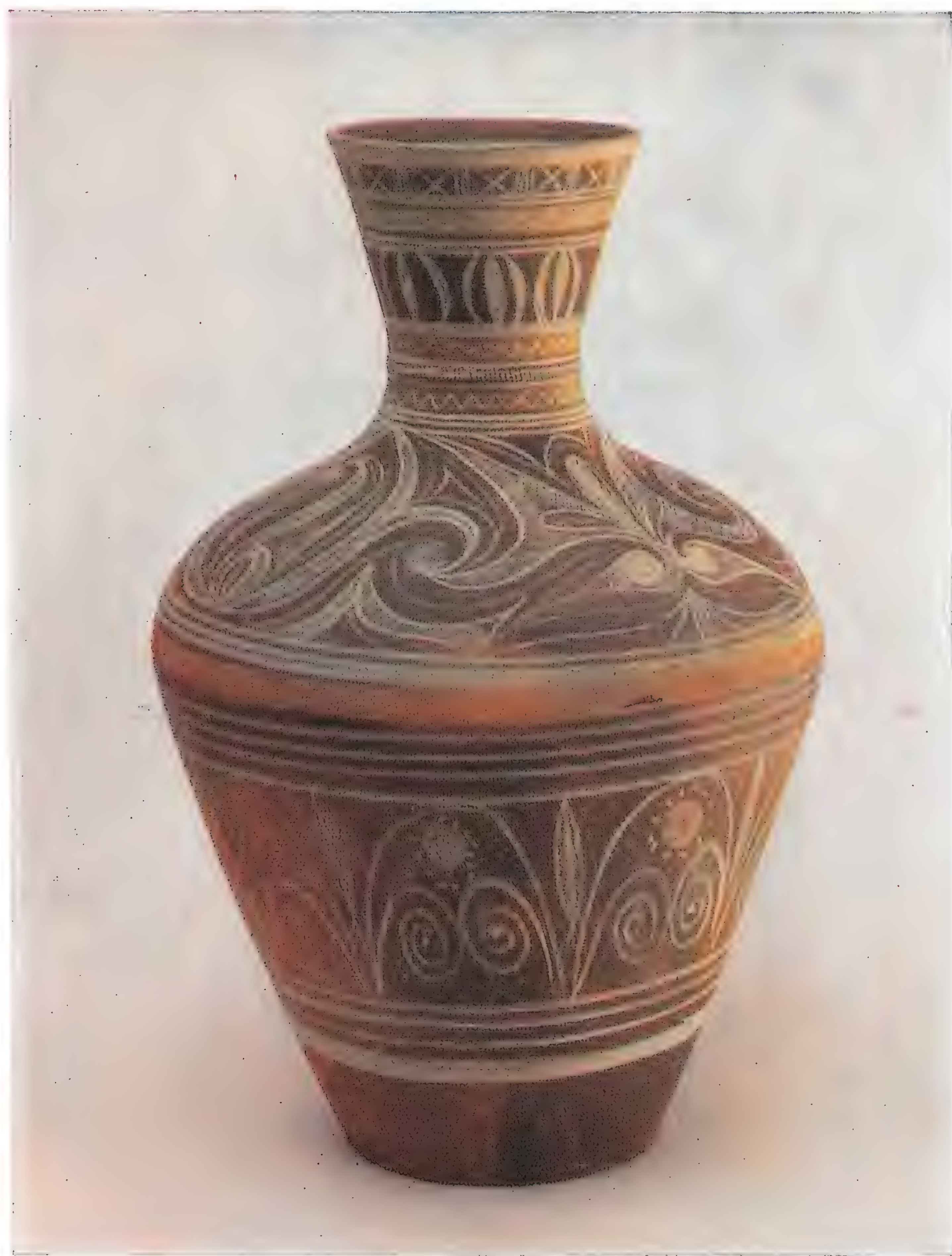
Неустанные поиски обобщенного образа природы претворялись в пейзажи-картины А. Храмова («Горный пейзаж Башкирии», 1951; «Южный Урал», 1957) и Н. Русских («Урал», 1951; «Утро», 1957). Художников объединяют скупой и сдержанный живописный язык, стремление воссоздать образ природы Урала, передать не только ее величие, суровую красоту, но и раскрыть в ней черты, связанные с эпохой социалистических преобразований, трудом советского человека. Очень поэтичен пейзаж Русских «Ледоход на реке

146. Х.-Б. Аскар-Сарыджа. Ханум Магомедова. 1949

Белой» (1955), написанный в тонкой колористической голубовато-холодной гамме.

Интересны опыты в области индустриального пейзажа. К нему не раз обращаются старейшие живописцы И. Урядов и А. Тюлькин. Труд человека нашел отражение и в ряде пейзажей Храмова и Русских. Однако только в творчестве В. Андреева тема труда, в частности тема добычи нефти, отражающая одну из важнейших сторон экономики республики, стала ведущей. На материале творческих командировок в Ишимбай и Туймазы Андреев создал такие произведения, как «Индустриальный пейзаж». «Нефть Башкирии», «Туймазы-нефть» («На трудовую вахту»). Художник увидел своеобразную красоту в типичном пейзаже нефтепромысла и в живущих и трудящихся здесь людях. Интерес к индустриальной теме проявляют также и художники И. Курбатов, А. Торопов.

Многие годы любимому Уралу отдал Тюлькин. Его лучшие картины — «Урал зимой», «Седой Урал», «На родине М. В. Нестерова», «Каменные россыпи», «Шиханы. Уфа» (*илл. 143*), «Урал. Таганай». Произведения Тюлькина, в большинстве выполненные в излюбленной им технике темперы, всегда композиционно продуманы и завершены. В 50-е годы все заметнее расширяются и обогащаются творческие интересы художника, все чаще в пейзажах звучат ноты современной жизни, появляются произведения, отражающие темы труда: «Черняховск строится», «На реке Белой», «Уфа строится».



147. Балхарский кувшин. 1950-е годы

Пейзаж занимает значительное место и в творчестве Урядова. Наибольших успехов добился он в графике («Ветреный день», «Начало весны», «По родным местам Башкирии» и другие). Работы Урядова обычно невелики, исполнены тонкого поэтического чувства и в большинстве решены в интимном лирическом плане. Многим его произведениям присуще жанровое начало. Это особенно чувствуется в пейзаже «Река стынет» (1955), написанном проникновенно, свежо, в мягких светлых тонах.

Значительны были успехи и других живописцев. Красочны и эмоциональны пейзажи А. Бурзянцева, то проникнутые лирическим настроением, то оживленные бытовой жанровой сценой, то передающие национальные особенности архитектуры старого уральского городка («Парк. Липы», 1956; «Сим-городок», 1958; «В Усть-Катаве», 1959). Большая жизнеутверждающая сила характерна для работ А. Пантелеева («Весна. Голубые снега», 1958; «Медные рудники», 1959; «В горах Ирын-дыка», 1959).

Произведения Б. Домашникова получили широкую известность за пределами республики. Его пейзажи «Калужница цветет» (1954), «Зима на окраине» (1955), «У дороги» (1958), «Май. Березняк» (1960, *илл. 142*) привлекают простотой и скромностью, богатством цветовых нюансов.

Многие художники работают над образом Салавата Юлаева. Богатый исторический материал, собранный за долгие годы А. Лежневым, помог ему создать интересную живописную серию, посвященную одному из главных участников пугачевского восстания. В основе первой серьезной картины А. Кузнецова «Допрос Салавата» — остроконфликтный сюжет. Художник противопоставил мужественную фигуру Салавата врагу, не способному никакими жестокостями сломить решимость и стойкость народного героя.

В жанре портрета работает Г. Мустафин («Герой Социалистического Труда Б. Батырова», «Народный артист Башкирской АССР и РСФСР Г. Мингажев»).

В эти годы в республике появились первые скульпторы Т. Нечаева и В. Морозова. Нечаеву привлекали выдающиеся люди Башкирии. Более других удался скульптору образ Салавата Юлаева. В погрудном изображении Салавата, в его гордо посаженной голове с крупными энергичными чертами лица, резко сдвинутыми бровями и упрямо очерченным подбородком видны непреклонность и сила воли. Нечаевой принадлежат также памятники Шаиту Худайбердину (1958) и писателю С. Т. Аксакову (1959). Заслуженный успех скульптору принесли опыты в мелкой пластике: многочисленные статуэтки, исполненные в цветном фарфоре и бисквите, воплотили в себе национальные танцы и различные жанровые сценки (*илл. 144*).

К наиболее удачным работам Морозовой принадлежит «Портрет Александра Матросова» (1950).

В развитии графики значительный вклад был сделан художниками старшего поколения. Представляют большую ценность акварельные работы К. Девлеткильдеева, пейзажные рисунки И. Урядова, акварели М. Елгаштиной. Р. Гумеров свой творческий путь связал с Башгосиздатом, работая в нем как оформитель

и иллюстратор книг (особенно интересны иллюстрации к сказке А. Пушкина «Золотой петушок», исполненные им совместно с Г. Мустафиным).

Среди мастеров театральной декорации ведущим по праву может считаться М. Арсланов — главный художник Театра оперы и балета. В спектаклях «Князь Игорь» А. Бородина (1952), «Салават Юлаев» З. Исмаилова (1955), «Горный орел» Н. Сабитова (1959) художник добился монументальности и эпичности образного решения декораций и костюмов. Монолитности сценического воплощения способствует яркая, насыщенная, полнозвучная колористическая гамма. Большим творческим успехом отмечена также работа Арсланова над первым национальным балетом «Журавлиная песнь» Л. Степанова и З. Исмаилова (1953), в основу которого легла поэтическая легенда о борьбе человека за свободу и счастье.

Связав свой многолетний творческий путь с драматическим театром, Г. Имашева с наибольшим успехом выступает в спектаклях жанрово-лирического плана, в которых раскрываются характер башкирского народа, быт, своеобразие природы Башкирии («Легенда о любви» Г. Мусрепова, 1951; «Одинокая береза» М. Карима, 1955; «Салават Юлаев» Б. Бикбая, 1953).

Много лет жизни и упорного творческого труда отдала любимому кукольному театру старейшая художница Башкирии М. Елгаштина.

В послевоенные годы в Башкирии интенсивно развивается архитектура. Значительные перемены произошли в столице республики — Уфе. В ней ведется большое строительство жилых и общественных зданий, создаются парки, скверы, придающие городу живописный вид. Воздвигнуты были Дворец культуры нефтяников, кинотеатры «Победа», «Родина». Примером нового социалистического градостроительства может служить город Салават, построенный в течение шести лет (1948—1954).

148. Л. Ланкинен. Северянка. 1959

Несмотря на исключительную тяжесть борьбы с врагом на территории Северного Кавказа, в автономных республиках этого края шла напряженная художественная жизнь. Создавались проникнутые ненавистью к врагу и верой в победу плакаты, агитокна, графические циклы. Патриотическим пафосом агитокна, исполненные специально созданной бригадой художников Дагестана («Все для фронта, все для победы» М.-А. Джемала, «Счет открыт» Х.-Б. Аскар-Сарыджа, «Мы победим» Ю. Моллаева и другие), перекликались с агитокнами и плакатами кабардино-балкарского живописца Н. Гусаченко, осетинских художников А.-Г. Хохова и В. Лермонтова, создавших также альбом рисунков «Северная Осетия в Великой Отечественной войне».

Как бы в ответ на страстный призыв к отмщению, звучавший в серии однотонных акварелей «Гизельская трагедия» (1942—1943) Хохова, рисующих варварское разрушение врагом мирных осетинских сел, появилась обширная галерея портретных изображений воинов, Героев Советского Союза С. Алиева, А. Ситковского, Э. Джумакулова, Л. Гальченко и других, написанных с натуры Джемалом, были созданы бюсты героев Великой Отечественной войны осетинским скульптором А. Дзантиевым, картины, изображающие героические схватки с врагом.

В послевоенные годы художественная жизнь республик становится еще более насыщенной и разнообразной. Наряду с периодическими республиканскими смотрами организуется обмен выставками (Северная Осетия и Грузия), устраиваются творческие отчеты художников (в Северной Осетии — Б. Калманова и А. Джанаева, в Дагестане — М.-А. Джемала, в Кабардино-Балкарии — Н. Гусаченко). Повышается творческая активность художников, они участвуют на выставках Российской Федерации и во всесоюзных смотрах. В процессе решения общих для всего советского искусства творческих задач идет формирование национальных художественных школ в автономных республиках и областях Северного Кавказа.

Наиболее активно становление новых черт и традиций проходило в искусстве Северо-Осетинской АССР.

В конце 40-х и начале 50-х годов в искусстве Северной Осетии на первое место выдвигается бытовой жанр. Определяются и своеобразные особенности этого жанра, уже с первых шагов тяготеющего к скромным, внешне неприхотливым темам и мотивам, к лирико-поэтическому и очень бережному воспроизведе-

149. Г. Стронк. Портрет партизанки. 1943

нию жизни. В эти годы получают распространение небольшие полотна, эстампы, скульптурные композиции, просто и поэтично рассказывающие о повседневной жизни республики.

В живописи успехи бытового жанра были связаны с первыми выступлениями в начале 50-х годов молодых художников: П. Зарона, пришедшего в коллектив Осетии из Московского художественного училища имени 1905 года, и воспитанника Института имени И. Е. Репина Б. Калманова.

Интерес к современнику, умение находить в повседневности характерные приметы нашего времени проявляются уже в ранних полотнах Зарона — портрете знатной ковровщицы Шуры Бугаевой (1953), картинах «Табунщики» (1954, *илл. 145*), «Погожая осень» (1955), «Золотая осень» (1954—1957). Эмоциональный строй этих произведений лирический, мягкий, задушевный, им свойственны ясность в выражении чувств, поэтичность образов. Тонким лиризмом проникнута и картина «Одевание невесты» (1956) Калманова, сумевшего просто и поэтично рассказать об одном из наиболее красивых народных обрядов.

В тесном взаимодействии с бытовой живописью развивается пейзаж. Образ природы, непременной спутницы горца, становится неотъемлемой частью многих жанровых полотен.

Введение в картины природы жанровых мотивов обогащает пейзажи П. Зарона и Б. Калманова, а также В. Мордовина — художника, посвятившего творчество пейзажной живописи. Образы осетинской природы создают и старейшие художники республики В. Лакисов и А. Полетико.

Развиваются и заложенные в 30-е годы традиции историко-революционной живописи, представленной таким значительным для тех лет полотном, как «Переход 11-й армии во главе с С. М. Кировым через Мамисонский перевал», созданным в 1952 году А.-Г. Хоховым и Ф. Варлаковым. Сочетание эпической широты изображения многолюдного перехода с жизненным разнообразием народных типов, конкретностью деталей придает картине историческую достоверность. С историко-революционной картины «Выступление С. М. Кирова на съезде в Пятигорске в марте 1918 г.» начал в Осетии творческий путь Н. Кочетов, зарекомендовавший себя интересным портретистом (портреты артистов В. Тхапсаева, М. Цаликова, девушки осетинки и другие).

В графике образное освоение современности шло на первых порах по тому же, что и в живописи, камерному руслу. Об этом красноречиво свидетельствуют многочисленные офорты Хохова (иногда выступавшего и в живописи), как бы несущие в себе свежесть первого живого наблюдения. Сохраняя выработанную им ранее манеру, отличающуюся особой тонкостью и изяществом часто миниатюрных по размерам изображений, Хохов насыщает их мотивами труда, метко подмеченными жанровыми сценками («В горах», «Скирдование сена», «Мостят дорогу»), вводит в них фигуры людей, нередко давая их крупным планом («Колхозник», «Старик», рисунок «Рабочий завода «Электроцинк»), подчеркивая своеобразие народных типов и характеров. Присущая офортам Хохова острая ломкая линия с годами становится особенно легкой и динамичной. Как бы на ходу очерчивая контуры фигур и предметов, она придает некоторым из работ художника характер быстрого наброска.

Неприхотливостью сюжетов, живой наблюдательностью отмечены автолитографии («Знатный колхозник», «Уборка кукурузы», «Колхозное стадо» и другие) работающего в эти годы в Осетии воспитанника Московского художественного института имени В. И. Сурикова В. Глушкова. Ему принадлежит и графическая серия «Чрезвычайный комиссар» (1957), посвященная Серго Орджоникидзе.

Развитию книжной графики способствовало издание «Осетинских нартских сказаний» на русском и осетинском языках. В иллюстрациях к русскому изданию М. Туганова (1948) и на осетинском — Хохова (1949) нашли воплощение фольклорная сторона эпоса, созданные народной фантазией образы и события, раскрываемые в сказочно-романтическом плане. Героический характер сказаний интересно воплотил в автолитографиях молодой художник А. Джанаев, создавший эпически величавые образы нартов — народа-богатыря, отстаивавшего свободу и независимость и не побоявшегося выступить против самого бога. Героическим духом проникнуты и иллюстрации Джанаева к узбекскому народному сказанию «Алпамыш» и к карело-финскому эпосу «Калевала».

150. С. Юнтунен. Для колхозной стройки. 1959

Выступившие впервые в эти годы ваятели С. Санакоев, Ч. Дзанагов, рано умерший М. Томаев, первая осетинская женщина-скульптор Н. Баллаева, вернувшиеся в республику после окончания учебных заведений, делили свои творческие интересы между портретом и сюжетной композиционной пластикой. Наблюдения действительности, увиденной в своеобразном смешении ее новых и исконно национальных, традиционных черт, воплощались обычно в небольших фигурках или композиционных группах, выполняемых в фарфоре, глине, в пластилине. Своеобразным мастером этого жанра, создавшим в формах малой пластики целую летопись жизни Осетии, выступил скульптор С. Санакоев. Он создал вереницу разнообразных, метко очерченных народных типов: «Колхозный сторож», «Чеканщик», «Пряха», «Два чабана» (все в бронзе), иногда навеянных литературными прообразами («Гикор», «Сплетница Бабало», «Солдат Пикалов»).

В произведениях малой пластики художники воплощали и события историко-революционного прошлого («С. М. Киров среди красногвардейцев», «С. М. Киров и С. Орджоникидзе» Ч. Дзанагова), образы любимых поэтов и литературных героев («Коста-просветитель» М. Томаева, «Фатима» Н. Баллаевой).

Давали интересные результаты и поиски в области монументальной пластики. В 1954 году на одной из центральных площадей столицы республики был воздвигнут памятник великому осетинскому поэту и художнику Коста Хетагурову, созданный старейшим осетинским ваятелем С. Тавасиевым (архитектор А. Гайнутдинов). Оставаясь в произведениях этих лет художником сурового героического склада, Тавасиев внес черты активной волевой силы в образ Коста Хетагурова.

Временем заметных сдвигов стал рассматриваемый период и для искусства Кабардино-Балкарской АССР. Ведущая роль принадлежала в нем по-прежнему живописи. Ранее занятые в основном работой над пейзажем, художники настойчиво овладевают мастерством построения сюжетной картины на темы современности и исторического прошлого народа.

Продолжая писать портреты, пейзажи, натюрморты, постигает законы сложной многофигурной композиции один из старейших художников республики Н. Гусаченко. В крепких по рисунку, плотных по цвету полотнах «Колхозный праздник» (1948) и «Молодые ковровщицы» (1950—1952) впервые нашли отражение характерные явления современности. Гусаченко создал в 1956 году большое сложное по композиции полотно «Послы Ивана Грозного в Кабарде». Тема дружественных связей народов увлекает и другого художника старшего поколения — И. Балицкого. Для его картин «Встреча А. С. Пушкина с первым ученым и просветителем Кабарды Шорой Ногмовым» (1951), «Марко Вовчок беседует с крестьянами Кабарды» (1959) характерны конкретность, историческая достоверность типажа, быта, костюма.

Однако преобладающим в искусстве, как и в предвоенные годы, остается пейзажный жанр. Намечается и главная тенденция: создание в пейзаже-картине эпически широкого, обобщающего образа кабардино-балкарской природы. Мастером эпического пейзажа зарекомендовал себя живущий с 1935 года в республике М. Ваннах. В своих лучших пейзажах 50-х годов («Хулашская теснина», «Ущелье Адыл-Су», «В горах Кавказа») он сумел достичь монументального звучания темы. Образы природы, работающих на ее лоне людей создавали Н. Трындык, молодые в те годы живописцы Н. Третьяков, В. Темирканов.

Первые произведения кабардино-балкарской графики связаны с именами приехавших в середине 50-х годов в республику молодых художников — В. Славни-

кова (иллюстрации к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя, в эти годы Славников начал интересно выступать и как скульптор) и В. Овчинникова, в строгом лаконичном стиле, выдержанном в духе национального орнамента, оформившего «Антологию кабардинской поэзии».

В конце рассматриваемого периода появились первые произведения национальной скульптуры — выразительный портрет народного поэта А. Хавпачева (1955, дерево) и красиво скомпонованная жанровая группа «Коневод Кабарды» (1957, дерево) Ф. Калмыкова, композиция «Сосруко несет огонь нартам» (1957) М. Тхакумашева на тему народного эпоса, «Сказитель» (1957, дерево) А. Дурнева, а также работы Х. Крымшамхалова (выступавшего и в графике) и других молодых ваятелей, вернувшихся в республику после окончания учебных заведений.

Развивалось и искусство Дагестанской АССР. Достижения живописи связаны преимущественно с портретом, который стал основным жанром М.-А. Джемала, в прошлом интересного мастера картины. Сосредоточив свое внимание на портрете, он и в этом жанре чаще всего прибегал к композиционным решениям.

151. М. Мечев. Иллюстрация к карело-финскому эпосу «Калевала». 1956

Джемал продолжает начатую еще в 30-е годы серию портретов современников, выдающихся деятелей дагестанской культуры. Среди них выполненные сочной пастозной кладкой портреты поэтов Дагестана Гамзата Цадаса («Гамзат Цадаса в ауле», 1947; «Гамзат Цадаса в своем рабочем кабинете», 1950), Абуталиба Гафурова, Сулеймана Стальского (1952), отличающиеся точностью характеристик, разнообразием композиционно-пластических решений. К композиционному портрету тяготеет и А. Марковская, создавшая психологически выразительный образ М.-А. Джемала, а также серию портретов мастеров дагестанской сцены. В области портрета и жанровой картины работает и Д. Беспалов. Традиции пейзажной живописи продолжает развивать Д. Капаницын, написавший на протяжении 50-х годов серию видов Дагестана.

С окончательным переездом в Москву Н. Лакова, ставшего главным художником ансамбля песни и пляски И. Моисеева, дагестанская графика почти не имела своих художников. Живя и работая в Москве, Лаков посвящает Дагестану несколько цветных автолитографий в альбоме «Танцы народов СССР» (1947) и исполняет серию рисунков с изображением поэта Сулеймана Стальского.

Дагестанская пластика по-прежнему представлена единственным скульптором Х.-Б. Аскар-Сарыджа, а также разбросанными по горным селениям самодеятельными народными ваятелями. Сочетание правдивости в характеристике образа с монументальностью его общего решения становится одной из особенностей лучших произведений Аскара-Сарыджа. Исполнена эпического величия решенная в скупых обобщенных объемах статуя знатной хлеборобки Ханум Магомедовой (1949, *илл. 146*), таковы и бронзовая фигура Сулеймана Стальского (1949), конная статуя героя казахского народа Амангельды Иманова для памятника, установленного в Алма-Ате в 1954 году.

Развитие народно-прикладного искусства Дагестана идет по линии совершенствования и обогащения традиционных техник (*илл. 147*), некоторого расширения ассортимента. Однако в искусстве знаменитых кубачинских мастеров все более преобладают уникальные изделия — юбилейные вазы, кубки, обложки к юбилейным адресам; растет тенденция к особой насыщенности, пышности украшений, что снижало их эстетическую ценность.

Несмотря на трудности развития искусства Дагестана, в эти годы в нем зрела новая важная черта — интерес к современнику, которая была воспринята молодым поколением живописцев, графиков, скульпторов, влившихся в середине 50-х годов в коллектив дагестанских художников.

Фашисты оккупировали две трети Карельской АССР. Эта территория стала местом жестоких сражений. В Петрозаводске оккупанты разрушили памятники Ленину и Кирову, были сожжены или разграблены музейные коллекции. Жизнь в тылу мало чем отличалась от фронта. Большинство художников ушли в действующую армию и партизанские отряды, остальные эвакуировались в Беломорск, куда была перенесена столица республики. Коллектив художников не прекращал творческой деятельности. Об этом ярко

свидетельствовала, подытоживая его работу, выставка «Фронт и тыл», прошедшая в 1944 году в Беломорске. В набросках и рисунках художника-партизана О. Бородкина и художника-солдата З. Львовича, а также тех, кто выезжал неоднократно на линию огня, нашли отражение героика и будни Карельского фронта.

В годы войны родился и новый в Карелии вид искусства — агитационные «Окна», в создании которых наиболее существенна роль студийца К. Буторова. Сатирические рисунки молодого художника, разоблачавшие врага, отличались занимательной трактовкой темы, чутким откликом на фронтовые события. Зло осмеяны бесноватый Геббельс, связанный по рукам и ногам собственным языком («Запутался», 1943), унылая горстка разгромленных фашистов на льдине («Пингвино-фрицы», 1944) [34].

Внимание живописцев сосредоточилось на портрете, в котором они спешили запечатлеть тех, кто отдавал беззаветно свои силы делу спасения Родины, делу победы. В портретах партизан (*илл. 149*) и машиниста-орденоносца Н. Тимофеева, выполненных Г. Стронком, все определеннее проступают черты ярких типических характеров, чувствуется, как окреп талант художника.

К портрету обратился и старейший художник Карелии В. Попов. Он создал в 1944 году одно из лучших своих произведений — портрет-картину «Рыбаки», в котором подчеркнута примета военного времени — труд молодежи и стариков, раскрыты подлинные черты характера советских людей, приведшие их к победе. Живопись картины с ее серо-голубыми, розоватыми и охристыми тонами, свободно передающая воздушную среду и материальность предметов, свидетельствует о неувядаемом мастерстве старого художника.

Новым этапом в развитии искусства Карельской АССР являются конец 40-х — 50-е годы, отмеченные особенной широтой творческих связей художников с культурной жизнью страны, интенсивной выставочной деятельностью. Помимо укрепившейся дружбы с москвичами и ленинградцами, завязываются знакомства с живописцами Прибалтики, особенно — эстонцами. Стремление как можно ближе соприкоснуться с тру-

152. В. Поляков. Огни тундры. 1953

153. А. Тимин. Портрет заслуженного деятеля искусств РСФСР А. И. Канина. 1947

довой жизнью края приводит к возникновению хорошей традиции летних поездок к рыбакам Беломорья, на лесозаготовки, в земледельческие районы Заонежья, давшей интересные циклы рисунков, акварелей, эстампов. Коллектив карельских художников беспрестанно пополняется талантливой молодежью, становление и развитие которой идет в тесной связи с современной жизнью и отличается все возрастающей творческой активностью.

Основные завоевания карельской послевоенной живописи сделаны в портрете, пейзаже и натюрморте.

Развитию портрета содействовал Г. Стронк. В лучших его произведениях ощущается стремление к типизации образа, психологической выразительности (портреты народного артиста КарАССР Н. Чаплыгина, народного художника КарАССР В. Попова). Наиболее интересны портреты, выполненные акварелью, сепией, соусом, в офорте («Рыбак М. Поташев», соус, 1951; «Беломорский рыбак», офорт, 1959). В картинах Стронка «Богатырь леса» (1948) и «Рыбак» (1955) нашли продолжение поиски обобщенных народных характеров, начатые в годы войны В. Поповым.

В конце 50-х годов на выставках получили признание пластически выразительные портреты молодого живописца Ф. Ниеминена («Рабочий-поэт К. Смирнов», «Во время отдыха», «Групповой портрет бригады коммунистического труда на Онегзаводе» и другие). В них показаны полные юношеского задора, обаятельные лица рабочей молодежи, сформировавшейся в послевоенные годы, подмечено характерное явление — напряженная духовная жизнь.

По-своему раскрывают характер современника натюрморты разностороннего художника Л. Ланкинена, принесшего в старый жанр свежее ви́дение мира. Будь то стол студенческого общежития («Натюрморт», 1957), или заиндевевшие охапки хвои, лыжи, варежки («После лыжной прогулки», 1958), или инструмент штукатуров подле свежей кладки («До смены», 1959), или рюкзак с букетом на пароходной пристани («В ожидании парохода», 1959) — все это увлекательный рассказ о деятельной, творческой натуре советского человека, об обостренности и чистоте чувств, о жизнелюбии. Одновременно они воспринимаются и как страницы личной биографии художника. Эмоциональный строй этих натюрмортов создается не только искренностью вложенных в них чувств, метким отбором вещей, цветовым решением, но и самим их ритмическим строем — живым и динамичным.

Значительное место в карельской живописи занимает пейзаж. Для него характерно присутствие жанрового мотива. В полотнах ученика В. Попова С. Юнтунена любовь к природе сливается с мыслью о людях, их деятельном труде. Верно улавливая своеобразие карельского пейзажа, Юнтунен тяготеет к ландшафтам, полным величия и покоя, с необъятным горизонтом. Отсюда преобладание в его работах панорамного начала («На Логмозере», 1953; «Осень. Заонежье», 1957; «Для колхозной стройки», 1959, *илл. 150*). Картины природы К. Буторова, хорошо передающего особенности и многообразие красок Севера, согреты заботами человека. Непосредственность впечатлений, чувство современности присущи пейзажам молодых мастеров Б. Поморцева, В. Авдышевой, А. Ануркина.

Станковая графика появляется в Карелии только в послевоенные годы. Зачинателем целого ряда графических жанров был О. Бородкин, художник исключительно активный и разносторонний. Его серия «М. И. Калинин в ссылке» явилась первым опытом работы над историко-революционной темой, так же, как и его рисунки к «Калевале» (1947) явились первым словом в области иллюстрации. Бородкину принадлежит один из проникновеннейших лирических пейзажей «Возвращение с работы» (черная акварель, 1949), полный тонкого элегического настроения.

Со второй половины 50-х годов в графике наиболее интересно развивается пейзаж, разнообразный по используемым техникам и художественному языку.

После демобилизации продолжает работу З. Львович, отдавая предпочтение сухой игле и офорту с акватинтой. Его пейзажи передают обаяние тихих летних вечеров и ночей Севера, когда молочно-белая гладь вод сливается с небом и все предметы обретают невесомые очертания («Поселок Соломенное», 1954; «Рыбацкий поселок», 1956 и другие).

Поэзию и властную красоту природы Карелии, ее старинную архитектуру, меняющийся облик края воплощают произведения художников младшего поколения. Эмоциональны, богаты мотивами природы рисунки пером, цветные и черно-белые линогравюры

А. Авдышева («Снег выпал. Косолама», «Северный мотив», оба — 1957; «Часовня в Подъельниках», 1959 и другие). Романтичны, овеяны дыханием Севера гуаши, темперы и акварели в цикле «Путешествие по Карелии» (1958—1959) М. Мечева. Это своего рода пейзажные жанры, полные трепета жизни природы и пронизанные едва уловимыми приметами современности («Сентябрь», «У переезда», «Попутный ветер», «На сплавном рейде»).

Над сюжетным эстампом работает А. Козлов. Его черные акварели и рисунки посвящены занятиям и досугу школьников, учеников ремесленных училищ. Он создает и портреты, выбирая модели в кругу скромных тружеников — учителей, разнорабочих, медсестер.

Непосредственным стимулом к развитию книжной иллюстрации явился конкурс на лучшее оформление «Калевалы», объявленный в 1949 году — в столетний юбилей со дня полного опубликования эпоса. Премиями были отмечены работы Бородкина, Мечева, Стронка. При всем различии авторских решений эти иллюстрации объединяет единство понимания художниками замечательного литературного памятника как произведения исключительно гуманного. В героике образов, красках и орнаментах иллюстраций Бородкина ощутимы поиски национального стиля и формы. Стронка привлекали напряженная сюжетная ткань эпоса, сказочная фантазия и узорчатость образов. Мечев в иллюстрациях подкупает прекрасным знанием Карелии, умением проникнуть в атмосферу ее народной жизни и природы, передать их поэзию (*илл. 151*).

В 50-е годы художники много работают над иллюстрациями к литературе для детей и юношества. Здесь были удачи у Буторова, Козлова и особенно у А. Семяшкина, умевшего вдохновиться идеалами произведения и акцентировать его воспитательную суть («Честь смолоду» А. Первенцева, 1952; «Белеет парус одинокий» В. Катаева, 1954).

В конце 40-х годов появляются интересные работы молодых скульпторов. Внимание их сосредоточено на портрете. Облик героя гражданской войны в Карелии Тойво Антикайнена воссоздал в 1949 году В. Чижиков. С первых же шагов привлекает к себе внимание

154. А. Окладников. Колхозный рынок. 1947

155. Р. Мэрдыгеев. Баян-тала. 1958

талант Л. Ланкинена, его увлечение внутренним миром человека, стремление к емкости художественного языка. Работы тех лет еще далеки от глубины и гармонической завершенности, но в них уже проявилась широта жизнеощущений и внутреннего мира самого художника (портрет сказительницы Е. Хамаляйнен, мрамор, 1957; «Северянка», гранит, 1959, *илл. 148* и другие).

Основной вклад в театрально-декорационное искусство 40-х — 50-х годов внес Ф. Линдхольм, с 1944 года бывший главным художником Государственного финского драматического театра КарАССР (М. Лассила «Воскресший из мертвых», 1954; В. Лацис «Сын рыбака», 1954; Т. Паккала «На сплавной реке», 1951—1961; Л. Толстой «Власть тьмы», 1960 и другие).

Медленно возрождаются после войны традиционные виды карельского декоративно-прикладного искусства. Заонежские вышивальщицы совместно с художниками-станковистами продолжают начатые перед войной опыты по созданию сюжетных вышивок. Интересен гарнитур на мотивы «Калевалы», выполненный по эскизам художника В. Агапова мастерицами П. Ярицыной, Е. Максимовой, В. Карцевой, А. Титовой (1947—1948), занавеси-панно «Вяйнямейнен играет на кантеле», полотенце «Куллерво-пастушок». Довольно разнообразна продукция мастеров по обработке карельской березы (Е. Федорова, У. Иванова и других), уделявших большое внимание искусству инкрустации, украшению ею утвари, мебели.

Коллектив художников Коми АССР — один из самых молодых в стране. Его история началась в первые годы Великой Отечественной войны, когда в Сыктывкар вернулась местная молодежь, учившаяся в художественных школах, когда к местным мастерам присоединились художники, эвакуированные из других областей. В 1942 году был основан Союз художников республики. Появились новые виды искусства — станковая живопись и графика. Возникла выставочная деятельность. В 1943 году открылся Художественный музей Коми АССР. Особенно активно в военные годы развивается агитационно-массовое искусство. Творческие поездки художников по районам дают для него животрепещущий материал. Плакаты и агитокна входят беспрерывным потоком в напряженную жизнь Сыктывкара.

О беспримерной истории возникновения индустриального города Воркуты в условиях вечной мерзлоты, полярной ночи и частых магнитных бурь рассказал в серии рисунков пионер искусства Коми В. Поляков. Людям, напрягшим всю волю и способности, целеустремленным, как никогда, посвящал свои работы молодой живописец Н. Жилин. То были портреты представителей традиционных и новых для народа Коми профессий — лесорубов и сплавщиков, ученых и артистов, доярок и воинов, написанные увлеченно и темпераментно.

Интенсивное развитие художественной жизни в Сыктывкаре не ослабевает и в послевоенные годы. В кол-

лектив, еще недавно исчислявшийся единицами, усиливается приток молодых живописцев, графиков, скульпторов, пришедших сюда из самодеятельности, а в конце 50-х годов — из художественных школ Москвы, Ленинграда, Кирова.

Наиболее сложившимся видом искусства продолжает оставаться книжная графика. Неуклонно возрастает культура общего оформления и иллюстрации книги — искусства, начало которому было положено еще в 30-е годы. В этой области наряду с В. Поляковым бессменно работает один из первых национальных художников М. Безносов. Среди лучших его работ — иллюстрации к повестям В. Юхнина «Огненное болото» (1952) и «Алая лента» (1960), привлекающие занимательными деталями уклада народной жизни, знанием привычек и повадок обитателей леса, правдивостью картин природы.

В станковой графике преобладает пейзаж — лирические картины природы и индустриальные панорамы. Эмоциональны гуаши В. Постникова, воссоздающие ясную сыктывкарскую зиму, нежные переливы красок на снегу, одевшем пышные, раскидистые березы, или рубленную топором древнюю архитектуру (серия «Усть-Кулом», 1953—1955). Циклы акварелей, линогравюр и рисунков В. Полякова посвящены новым стройкам республики и Сыктывкару («По Коми республике», «Сыктывкар», 1950—1960). Романтичен лист «Огни тундры» (1953, *илл. 152*), в котором северное сияние соперничает с огнями полярного города.

К концу 50-х годов заметно окрепло мастерство живописцев, главным образом воспитанников художественной студии Сыктывкара — С. Добрякова, П. Семячкова и Н. Лемзакова, создающих скромные поэтичные картины о молодой интеллигенции края, о детях и строителях советской тундры.

В это же время начинают работать над портретом и жанровой композицией скульпторы В. Мамченко и Ю. Борисов, воспитанники Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной.

На успешный рост и формирование молодежи заметное влияние оказывает общая атмосфера доброжелательного товарищества, господствующая в местном Союзе художников, формирующая у молодых чуткое, вдумчивое отношение к своему делу, окружающей жизни. Эти особенности определили разнообразие творческих индивидуальностей, широту их интересов и растущее мастерство, ярко проявившееся в 60-е годы.

В Бурятской АССР в годы войны тиражировались «Окна ТАСС», был налажен выпуск «Агитокон БурТАГа», исполнявшихся по эскизам местных художников.

Живописные работы также были тесно связаны с тематикой военных лет («Концерт в землянке», «Портрет офицера Орлова» А. Тимина; «Зоя Космодемьянская» Е. Неволиной; «Рейд конницы в тыл врага» и «На освобожденной земле» Ц. Сампилова).

В послевоенные годы коллектив художников Бурятии пополнился новыми талантами, в основном из числа выпускников Иркутского художественного училища. В 1944 году в Улан-Удэ был открыт Музей изобразительных искусств.

156. П. Добрынин. Голова якутки. 1952

По-прежнему Сампилов, чье дарование еще больше расцвело, работает в области пейзажа и жанровой живописи, всегда удивительно талантливо умея внести в произведения ощущение современности. Особой задушевностью овеян пейзаж «Осень». С присущей чуткостью, проникнувшись очарованием тихого осеннего дня, художник передает характерное для Забайкалья сочетание степного раздолья с суровой замкнутостью гор. Чистый звучный колорит картины с преобладанием холодного голубого тона подчеркивает близость первых заморозков. Сильные стороны таланта Сампилова с особенной полнотой и яркостью раскрылись в произведениях пейзажно-анималистического жанра. Среди них привлекает внимание небольшое полотно «В долине Жаргалантуя» (1943). Тонкая наблюдательность, прекрасное знание анатомии, точность рисунка помогли художнику справиться со сложными ракурсами, поворотами, в которых изображены резвящиеся на степном просторе лошади. Выросший и сформировавшийся в неразрывной связи с искусством родного края, Сампилов как талантливый художник-реалист оказал большое влияние на творчество молодых живописцев республики.

В послевоенные годы отчетливо складывается творческая индивидуальность другого крупного художника Бурятии — А. Тимина. Он создал галерею портретов знатных людей республики, запечатлев в своих работах новые кадры национальной интеллигенции, деятелей искусства и культуры («Портрет заслуженного артиста Бурятской АССР Б. Балдакова», 1947; «Портрет

народного артиста СССР Г. Цыденжапова в роли Отелло», 1950; «Портрет писателя Хоца Намсараева», 1953 и другие). С большой теплотой и проникновенностью, в лучших традициях русской реалистической живописи написан «Портрет заслуженного деятеля искусств РСФСР А. И. Канина» (1947, *илл. 153*). Четкая лепка лица и выразительных рук помогает передать богатый внутренний мир пожилого актера. Портрет знатной женщины республики, знаменитого бригадира, депутата Верховного Совета СССР Л. Шурыгиной написан широкими, темпераментными мазками. У нее лицо с крупными, энергичными чертами. В его выражении живописец подчеркивает ум, силу характера, энергичность. Много времени Тимин отдал деятельности в Бурятском ордена Ленина театре оперы и балета, являясь с 1940 года его главным художником. Тимин создал интересные эскизы декораций и костюмов к операм «Мазепа», «Черевички» П. Чайковского, «На Байкале» Л. Книппера и другим.

По-прежнему сюжетные полотна и пейзаж составляют основу творчества А. Окладникова. Из жанровых картин наиболее интересны «Колхозный рынок» (*илл. 154*), «В новой семье», «У рыбацкой стоянки», «Вести из России». Из пейзажей — лирические «Река Селенга», «После дождя», «Штиль на Байкале».

Успешно продолжает работать над портретом и сюжетной картиной Г. Павлов. Исполненный им в 1951 году «Портрет народного художника республики Ц. Сампилова» удачно передает благородный, сдержанный образ старейшего живописца Бурятии. Событиям военных лет посвящены многофигурные композиции «По военным дорогам» и «Вступление советских войск в Чифын». Повседневная жизнь республики отражена Павловым в картинах «Заседание райкома», «Агитатор» и других.

Образ природы, в жизнь которой активно вторгается человек, воссоздал художник Р. Мэрдыгеев в жанровом пейзаже «Баян-тала» («Богатая степь», *илл.* 155).

Значительных успехов достигли и архитекторы республики. Выросли новые города, промышленные центры, заводские поселки. Сильно изменилась столица Бурятии Улан-Удэ. Новые современные жилые и общественные здания, крупные промышленные предприятия неузнаваемо преобразили облик этого города.

В Якутской АССР в годы Великой Отечественной войны, как и всюду в нашей стране, получило большое развитие агитационно-пропагандистское искусство. Страницы газет заполняли портреты и сатирические рисунки. Выходили агитплакаты в виде «Окон», которые затем ЯкГИЗ издавал как открытки. Особенно действенными были плакаты опытного графика П. Романова и совсем молодого тогда Л. Габышева («Больше рыбы фронту» Габышева, «Сдавайте теплую одежду для Красной Армии» Романова и другие).

В Якутии военных лет заметно активизировалась выставочная деятельность. В течение 1941—1945 годов состоялось девять художественных выставок. Экспонировавшиеся работы выражали патриотические чувства художников, свидетельствовали о рождении новых жанров. Именно в войну здесь утверждается портрет, в котором успешно работают П. Романов и эвакуированный из Москвы живописец Н. Христолюбов (автор портрета народного поэта М. Тимофеева-Терешкина, 1943).

В 1945 году был открыт Якутский музей изобразительных искусств. В 1946 году начало работать Якутское музыкально-художественное училище. Возросло число молодых людей, направляемых в художественные вузы.

Большинство художников по-прежнему привлекает живопись. В портретных образах Романова выразились размышления о собственной судьбе и судьбе родного народа, стремление показать, что якуты заняли новое место в жизни («Портрет композитора М. Жиркова», 1947 и другие). Проникновенен карандашный «Автопортрет» (1952). Четко моделированы черты лица, отмеченного жестоким недугом, которому противостоят творческая энергия и сила воли портретируемого. Ряд произведений Романову не удалось завершить, но огромное количество набросков, эскизов, этюдов — свидетельство его напряженных исканий в области исторической картины и пейзажа.

Заметно обогатилось содержание послевоенного пейзажа. Ясно наметился переход от этюда к картине. Живописец лирического склада В. Кандинский чуток к неяркой прелести якутской природы («Золотая осень», 1948; «Над тундрой», 1956). Для работ Габышева характерно обращение к традиции русского пейзажа; в полотне «Деревня на берегу Лены» (1952) уловлена особая тишина и захватывающая грусть приленских видов в пасмурные дни. Новую тему в пейзаж принес М. Новиков, русский художник-маринист, поселившийся в 1949 году в Якутске.

Достижения якутской живописи и графики становятся особенно заметны во второй половине 50-х годов. В это время коллектив художников обогащается талантливой молодежью.

В творчестве нового поколения, как в фокусе линзы, отражается активный процесс роста национального самосознания народа. Внимание сосредоточено на истории Якутии, переломных моментах в жизни народа. Ведущими жанрами становятся тематическая картина, а также графические циклы. Один из характерных эпизодов культурной революции в Якутии воплотил в картине «Изгнание шамана» выпускник Московского художественного института имени В. И. Сурикова А. Осипов. Тяжелому прошлому народа посвящены картины «В тюрьме без решеток» (1956) и «Американцы на Колыме» (1957) выпускника того же института М. Лукина и «Серго Орджоникидзе в Якутии» (1954) Л. Кима. Широко отразила приметы меняющегося общественного уклада, новизну человеческих отношений и быта серия цветных линогравюр «Моя Родина» (1956) Э. Сивцева, ученика Е. Кибрика по Московскому художественному институту.

В послевоенные годы происходит не только полное восстановление исконного якутского искусства резьбы по кости, но и развитие на его основе искусства декоративной миниатюрной скульптуры. Появляется целый ряд талантливых мастеров. Над декоративными бытовыми вещами работает старейший косторез и ювелир И. Мамаев. Одна из сильнейших сторон резчика — знание форм и ритмов национального орнамента. Богато украсил он юбилейный чорон (1949). Рез-

157. В. Попов. У коновязи. 1947

ные изделия из кости мастер любит инкрустировать корнем березы, рогом и обрамлять чеканным или гравированным узором из металла.

Молодые якутские косторезы — ученики Мамаева. Старший из них — Т. Аммосов, восстановивший забытое искусство ажурной резьбы. Наиболее удачен его ларец, выполненный к 30-летию республики, изящный по форме, сочетающий сквозной узор национального орнамента с рельефным растительным, составленным из цветов и плодов якутской земли.

Пионером искусства портрета является А. Федоров, выполнивший множество рельефных изображений полководцев, воинов, политических деятелей, рядовых тружеников. К лучшим работам резчика относится рельеф «Манчары» [35] (1946).

Мелкая декоративная скульптура, широко применяемая якутскими мастерами при изготовлении предметов прикладного искусства, всегда повествовательна. Так, в шахматах воскресают персонажи якутского эпоса, чернильные приборы рассказывают о новой жизни и богатстве животного мира этого края. Выразительна профессиональная и социальная характеристика шахтера, охотника и рыбака в фигурках, украсивших бокал для карандашей, выполненный Федоровым (чернильный прибор, 1952).

Над мелкой станковой пластикой работает потомственный косторез В. Попов. Монолитна и торжественна композиция «У коновязи» (1947, *илл. 157*), изображающая ритуальную группу ысыаха [36]. Тонкой насечкой переданы пышное убранство национальной одежды и упряжи, нарядный узор коновязей, красиво контрастирующие с гладкой, блестящей поверхностью основных масс. Работам Попова присущи ясность композиции, ритмическое созвучие объемов, глубокое понимание красоты материала, его упругой, обтекаемой формы.

Лаконичное художественное ви́дение мира Поповым близко мастеру Д. Ильину, создавшему одно из лучших произведений якутской мелкой пластики — «На ысыах» (1946). Занятны и очень живы фигурки бегущего рысцой бычка и удобно расположившегося на его спине старика якута. Безупречно схвачены облик и повадки животного, его переступающие крепкие ножки, добродушная тупоносая морда.

Современен в непосредственном, динамическом ощущении жизни молодой косторез С. Пестерев. В скуль-

158. В. Эмкуль. Нападение волков на оленье стадо. 1956. Фрагмент и «Морская охота». 1946

птурных композициях он внимателен к декоративной стороне, использует повторную ритмичность движений и объемов, сдерживающих угловатую динамику его фигурок, учитывает выразительную роль силуэта («Борьба с волками», 1952; «Охота на лося», 1956).

В свое время интерес косторезов к станковой пластике возрос и в связи с деятельностью открытого в 1949 году скульптурного отделения при Якутском музыкально-художественном училище. В середине 50-х годов его закончили талантливые ваятели С. Егоров, К. Герасимов, К. Пшенников, М. Колесов, положившие начало активному развитию станковой скульптуры. Первые опыты молодежи, ее тяготение к искусству малых форм, декоративная направленность работ определились под влиянием народного искусства резьбы по кости, а также творчества уроженца Якутии скульптора П. Добрынина, внесшего большой вклад в искусство республики. На талант Добрынина в свою очередь оказало воздействие искусство якутских народных мастеров, прививших ему радость общения с

природой, потребность работать в материале, внимание к его пластическим и декоративным свойствам. Получив образование, Добрынин поселился в Москве, но не порывал с родным краем. Он принимает активное участие в художественной жизни республики. Якутская тема стала ведущей в его творчестве. Любимый материал художника — майолика. В задумчивом лице якутки («Голова якутки», 1952, *илл. 156*) проступает поэтический склад души народа, дар якутской женщины изливать свои чаяния и горести в импровизированной песне. Красиво и декоративное решение этого произведения. Национальный головной убор и косы образуют богатую раму, выделяющую лицо. Эффект обрамления усилен контрастом радужного холодного металлического блеска повязки и горячего тона кожи. В таких скульптурах, как «Комсомолец Севера» (гипс, 1947), «Юность» (бисквит, 1957), «Снежок» (майолика, 1962), запечатлено поколение, выросшее в новых исторических условиях.

Среди студенческой молодежи, ушедшей в 1941 году защищать Родину, были способные начинающие художники, объединенные студией Института народов Севера в Ленинграде,— эвенки, ханты, чукчи, коряки и представители других народностей Севера и Сибири. Многие из них погибли на фронте и в осажденном Ленинграде. Горькие утраты замедлили становление профессионального искусства у большинства из этих народов. Но там, где все же в трудное военное время и после войны имели возможность работать национальные мастера, знаменательно в их творчестве развитие изобразительного начала, освоение широкого жизненного содержания и новых средств художественной выразительности.

Ненец И. Вылко, общественный деятель Севера и художник, «президент Новой земли», много сделавший в годы войны для обороны острова и организации труда на промыслах, позже, на склоне своих дней, больше, чем когда-либо до этого, работает как живописец. Переехав в Архангельск, он становится там участником областных выставок, его произведения приобретают музеи Архангельска и Нарьян-Мара, центра Ненецкого национального округа. Написанные Вылко в 50-х годах полотна «Мыс Дровяное», «Северное сияние». «На промысле. За тюленем», «Незнаемый залив» и другие — самое интересное в его наследии. Вылко так и не освоил академически правильного рисунка и законов тональной живописи. Но это был настоящий художник со своей большой темой, нашедший особенный, ясный и энергичный строй картины. Он звал своими полотнами в Арктику, он видел там жизнь и борьбу, радовался приметам обжитости суровых льдов и скал человеком. В этих полотнах — звонкие краски, четко объемные, резко уменьшающиеся в отдалении фигуры людей и животных, чумы, палатки, бревенчатые постройки; здесь широкие горизонты и бодрящая чистота во всем.

На Чукотке в течение всего рассматриваемого периода работает непрерывно, хотя и с чередованием подъемов и некоторых спадов, Уэленская косторезная мастерская, основанная в 1931 году. Рядом с одним из ее организаторов, Вуквутагином, трудятся и другие скульпторы-резчики — Кейнитегин, эскимос Хухутан, Туккай, брат погибшего на фронте талантливого Вуквола, трудятся мастера гравировки по кости Онно и другие, в том числе первые женщины-художницы Энмина, Н. Краснова, Эмкуль.

Интерес к развитию действия, к повествованию отличает это искусство. Создаются композиции из целого ряда миниатюрных скульптур — сцены охоты, рыбной ловли, езды на собачьих и оленьих упряжках. Края пластин, на которых стоят скульптурки, покрываются гравировкой, дополняющей тот же рассказ. Порой мастера дают как бы концентрацию действия в отдельной скульптуре. Такие произведения, как, например, дерущиеся «Морж и медведь» Хухутана (50-е годы), соединяют в себе лучшие особенности чукотской скульптурной резьбы: удивительную пластичность, лаконизм, жизненную выразительность и насыщенность движением.

Для рисунков, гравированных на цельных моржовых клыках, характерно, как и раньше, постоянное обогащение тематики и круга изображаемых явлений. Они рассказывают о том, как пришла на Чукотку весть о победе (композиция Онно, 1945), о привычном и новом в жизни оленеводов и зверобоев, прибытии ледоколов, появлении автомашин и подъемных кранов на пристанях и в поселках и о многом другом. Ведущая тенденция в этих работах — свободная компоновка рисунков и как бы естественное перетекание действия от эпизода к эпизоду. Так исполнены «Охота на морских животных» Красновой, «Разделка кита», «Нападение волков на оленье стадо» Эмкуль (*илл. 158*). Действие развивается энергично, обычно в одном направлении, и возникает впечатление обширности и единства пространства. Дополняя тонкий контур подцветкой, чукотские мастера и мастерицы достигают в рисунке мягкой объемности форм. Иногда они дают и рельефную резьбу на клыках (*илл. 158*).

Мелкая пластика и гравировка на Чукотке стали своего рода художественной публицистикой, отражающей бытие края в его связях с делами всей страны.

Пятидесятые годы отмечены оживлением деятельности различных художественных промыслов и созданием произведений высокого мастерства не только в рассмотренных выше видах резьбы по кости, но вообще в декоративно-прикладном искусстве той же Чукотки и других районов Заполярья, Средней Сибири, Приамурья, Камчатки. Это разнообразные вариации меховой мозаики с фигурами или геометрическим узором на коврах ненцев, эвенков, чукчей, коряков, вышивки хакасов, берестяные изделия хантов.

Семья художников Российской Федерации пополнилась в рассматриваемый период мастерами Тувы.

В 1944 году на положении автономной области в состав РСФСР вошла Тувинская народная республика [37]. До этого Тува постоянно поддерживала связи с Советским Союзом, что нашло отражение и в жизни искусства. В СССР уезжали учиться художники-тувинцы. Первой художественной выставкой, которую увидели в Туве, была выставка произведений русского и западноевропейского искусства, подаренных республике в 1929 году Советским правительством. С группой специалистов работать в Туву приехал в 1941 году русский художник В. Демин.

В развитии искусства Советской Тувы важно отметить связь с осуществлением задач культурной революции, определившую характер разнообразных работ, которые приходилось выполнять художникам.

Демин был автором театральных декораций, создавал плакаты и сатирические рисунки, проектировал обелиск-памятник в Кызыле — «Центр Азии», исполнил панно для местного краеведческого музея, был педагогом, а кроме всего этого, писал картины, посвященные Туве. Среди них историческую композицию «Обсуждение декларации» (1945), пейзажи, портреты и доходчивое и непритязательное жанровое полотно «Молодые араты Советской Тувы» (1956).

Ученик Демина — Тас-Оол выступал тоже не только как живописец (портрет «Тувинка», пейзаж «Веселый косогор»), но и как плакатист. Ему принадлежит плакат — отклик на декларацию о вхождении Тувы в СССР «Читайте, завидуйте, я — гражданин Советского Союза».

Первый тувинский художник, получивший высшее специальное образование,— С. Ланзы, окончивший Институт имени И. Е. Репина, работал в Тувинском музыкально-драматическом театре, выступал как художник книги, создал иллюстрации к народному эпосу «Гэсэр» и к книге Сарыг Оола «Край мой богатый», выполнял и другие издательские задания, вплоть до оформления небольших брошюр.

Как живописец Ланзы идет в своем творчестве от наблюдения жизни, изучения натуры. Он пишет пейзажи, картины на темы истории и социалистического строительства. Работая над полотном «Праздник присоединения к России», художник использует сделанные им еще в юности, в 1944 году, натурные карандашные зарисовки, вместе с тем он вносит в картину яркую зрелищность и цветистость.

Обновление народных художественных традиций — особенность, роднящая состояние художественной культуры Советской Тувы с тем, что переживало искусство других народов нашей страны.

Из всех видов тувинского народного декоративно-прикладного искусства (резьба и роспись по дереву на бытовых предметах, войлочные ковры, тиснение и аппликация на изделиях из кожи) признаки обновления раньше всего обнаружила мелкая пластика.

Издавна в Туве делали литые металлические или резные деревянные, а чаще из мягкого камня агальматолита фигурки животных и людей, своеобразные тувинские шахматы, игрушки. Этот вид творчества развивался в Улуг-Хемском районе (здесь работал М. Черзи) и особенно в районе Бай-Тайги (мастера М.-Д. Хертек, С. Норбу, Х. Тойбухаа, Х. Тегеэ). Скульптура эта теряет прежнюю статичность, которая заметна, например, в ранней «Тувинке» Тойбухаа. Более поздние его статуэтки оживлены разнообразными мотивами движения: плавного — в поступи коня героя-повстанца «Арата Самбожика», сильного — в «Охотнике» и «Табунщике». Напряженность поворотов, положений отличает фигурки животных работы Хертека и Черзи. У последнего они всегда массивны, тяжеловаты. Выразительная обобщенность силуэта сочетается в этой скульптуре с тщательной узорной разделкой деталей.

Особенность как становления реалистической живописи и графики в Туве, так и развития народной пластики заключается в сохранении во всем этом искусстве очень большой меры декоративности.

ИСКУССТВО УКРАИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Война коренным образом изменила условия жизни и творческой деятельности художников Украины. Многие мастера вступили в ряды Красной Армии. Некоторые из них стали бойцами — непосредственными участниками битв, другие — военными художниками.

Большой популярностью на фронтах пользовался четкий, лаконичный, острый по политическому звучанию плакат В. Аверина «Беспощадно уничтожать убийц наших детей!» (1941, *илл. 159*). Художник использовал прием аллегории — крепкая рука красноармейца уверенно отводит черную лапу с топором, замахнувшуюся на спящего в колыбели ребенка.

Реалистический, запоминающийся образ в первые дни войны создал в плакате «Как зеницу ока охраняй фабрики и заводы от диверсантов и шпионов» Е. Светличный. Плакат приковывает внимание большим внутренним напряжением, психологически углубленной трактовкой образа рабочего, ясным выражением непреклонной воли.

В плакатах, посвященных теме «Тыл на помощь фронту», художники прибегают к композиционному приему, помогающему показать неразрывную связь тыла с фронтом. Так построен плакат М. Глущенко «Помни! На каждом участке страны ты служишь делу священной войны» (1941). Обобщенная моделировка формы, контрасты света и тени, выразительный силуэт — все это повышает действенность плаката.

Боевым темпераментом, динамикой, концентрированностью образа большое эмоциональное воздействие оказывали плакаты В. Касияна, в частности «В бой, славяне!» (1942). Драматизмом, пафосом гневного возмущения насыщены плакаты Касияна на тексты Тараса Шевченко, объединенные в серию «Гнев Шевченко — оружие победы» (1942—1943). В центре композиции всех восьми листов — великий Кобзарь, его полное гнева и скорби лицо. Лаконизм художественного языка, органическое слияние текста с изображением, динамика композиционного решения, идущая от горячего, страстного отношения художника к теме, обусловили огромный успех всей серии (*илл. 160*). Она была переиздана цинкографским способом в листовках, которые забрасывались на оккупированную территорию Украины.

Образ Тараса Шевченко, страстного борца за освобождение народа, нашел яркое воплощение и в очень действенном, прозвучавшем взволнованным призывом к отмщению плакате «І вражою злою кров'ю волю окропіте» И. Кружкова и С. Отрощенко (1942).

Светлого оптимизма, веры в то, что, победив врага, советский народ будет с новой силой создавать свою счастливую и радостную жизнь, исполнен плакат М. Дерегуса «Оживут степи, озера» (1944). Однотонный рисунок связывает первый и второй планы плаката, подчеркивая ясность и целостность композиционного замысла.

В годы войны сформировалось и развилось многогранное творческое дарование В. Литвиненко. Очень популярным стал его первый плакат «На тебе!» (сделан в соавторстве с Р. Мельничуком, 1941), показывающий в трех рисунках, как советский народ встречает фашистских захватчиков: вместо хлеба фашист получает пулю, сталь — в виде снарядов, а земли столько, сколько надо, чтобы зарыть его труп.

Будучи художником, обладающим большим чувством юмора, Литвиненко одновременно начал работать и как сатирик в агитокнах. Выразительные, живые, красочные рисунки прекрасно сочетаются с остроумным текстом в «Волго-Дунайской рапсодии» (1944).

Очень интенсивной и многообразной была деятельность харьковского графика А. Довгаля. Его агитокна — яркий пример того боевого, оперативного отклика на события, который не мог обеспечить печатный плакат («Харьков наш. Вперед на запад!» и другие).

Непосредственно на фронтах Отечественной войны выпускал агитокна И. Кружков.

Четкость графического языка, выразительность силуэта, динамика построения, яркий локальный цвет — характерные черты агитокон этого периода. И хотя с первого дня войны выявилось строгое различие художественных приемов построения плакатов и агитокон (плакат развивался в направлении поисков синтетического образа, «Окна» подробно, повествовательно рассказывали о боевых эпизодах), позднее, в ходе войны, грань между ними постепенно стиралась.

Широкое развитие получает газетная графика. Особенно популярна была газетная карикатура, разобла-

чавшая авантюристическую политику гитлеризма. Широко используя символику, гиперболу, метафору, прибегая к метким народным поговоркам, художники стремятся к острой, точной сатирической выразительности образа («Ориентация по компасу» К. Агнита-Следзевского, «Самая короткая линия фронта» А. Резниченко).

Огромное значение в годы Отечественной войны приобретает зарисовка. Она легла в основу станковых графических серий, послужила материалом для будущих живописных полотен, статуй и монументов. Лучшие же из них, такие, как «Бомбят», «Воздушный бой» М. Глущенко и в особенности рисунки карандашом «Вот она, Шпрее», «В минуту отдыха» Г. Мелихова, приобрели ценность законченных художественных произведений. Созданные Мелиховым образы пластически ясны и убедительны, в них непринужденность, задушевность, теплота. Необычайно тонки и выразительны его акварели — «Жажда», «Портрет ефрейтора Пристромы» — с их легкостью линий, разнообразием оттенков, гармоничностью красочного звучания.

Стремясь к всестороннему и углубленному развитию темы, художники обобщают накопленный материал в графических сериях. Большой драматической силой и взволнованностью насыщены циклы офортов М. Дерегуса «Украина в огне», «Дорогами войны» (1942—1943). В отдельных листах — «На родную землю», «Возвращение» — художник поднялся до высокого пафоса, сумел передать чувства людей, прошедших через суровые испытания войны и возвратившихся к родному пепелищу.

159. В. Аверин. Беспощадно уничтожать убийц наших детей! 1941

Для офортов Дерегуса характерен живой, чрезвычайно выразительный штрих, усиливающий их динамичность, повышающий внутреннюю напряженность и эмоциональную активность образа.

Исполнена сдержанного драматизма серия офортов В. Мироненко «Украина моя» (1943—1944). С болью и гневом рассказал художник о поруганной врагами родной земле, о чудовищных злодеяниях фашистов на Украине («Немцы прошли», «В неволю» и другие).

Показывая великие страдания народа, художники вместе с тем раскрывают величие духа, огромную моральную силу, патриотический подвиг советского человека. Высокого реалистического мастерства достиг в серии «Восьмая гвардейская» С. Беседин (1942). Мужественной силой веет от его карандашных рисунков, выполненных в ясной энергичной манере.

Тема любви к Родине нашла яркое выражение в графическом пейзаже. Взволнованно и проникновенно передают украинские художники красоту разнообразной природы нашей Родины. В сериях акварелей и рисунков карандашом К. Елевы, акварелей В. Касияна, офортов В. Мироненко и А. Постеля, созданных в эвакуации, воплощено своеобразие азиатской природы — просторы ее степей, цветущие долины, величественные горы. В офортах и монотипиях М. Дерегуса — глубоко эмоциональные образы уральской природы, а зауральские пейзажи И. Плещинского исполнены задушевной теплоты, тонкого лиризма.

Живопись проникнута пафосом героики и борьбы. Повышению идейного уровня и мастерства способствовали тесные творческие связи с коллективами художников братских республик. Работая в условиях эвакуации в Алма-Ате, Ташкенте, Самарканде, Уфе, украинские художники с вниманием и интересом относились к жизни народа той республики, где находились. Много энергии отдали воспитанию молодых кадров А. Шовкуненко, К. Трохименко, М. Шаронов, А. Сиротенко. Художники решали военные темы, а также темы, связанные с жизнью на земле казахского, туркменского, узбекского и других народов.

Так, батальные полотна, запечатлевшие героические подвиги сыновей башкирского народа, создали И. Шульга («Башкирская конница под Воронежем») и Л. Мучник («Башкирская конная дивизия в боях за Родину»). Украинские художники, жившие в Алма-Ате, посвятили свои полотна бессмертным подвигам сыновей казахского народа: «Поединок» С. Беседина, «На подступах к Москве» Б. Белопольского. Последнее — это сложная многофигурная композиция, представляющая, собственно, групповой портрет закаленных в боях и тяжелых испытаниях войны героев-панфиловцев. Гневным протестом насыщены картины «После варваров» Г. Берковича и «Они побывали» Д. Шавыкина (обе — 1942), «Угон в рабство» Е. Светличного (1944). Тревожное состояние природы: гнущиеся от сильного ветра деревья, беспокойно кружащиеся в воздухе стаи черного воронья — все это усиливает в картине Светличного трагичность человеческих чувств и настроений.

160. В. Касиян. «І вражою злою кров'ю волю окропіте». Из серии «Гнев Шевченко — оружие победы». 1942—1943

Желание раскрыть те качества советского человека, благодаря которым он победил — высокий гуманизм, огромную волю, мужество,— обусловило ведущее место в развитии живописи военного времени искусства портрета.

И романтическая взволнованность, пронизывающая портрет поэта-партизана Платона Воронько работы В. Костецкого, и душевная чистота, которой отмечен портрет Героя Советского Союза Р. Кушлянского, исполненный М. Божием (оба 1945), свидетельствуют о том, что художники, всматриваясь с восхищением в лица изображаемых людей, стремились воссоздать облик героев во всей человеческой сложности и многогранности, тонко показывая их внутреннее состояние.

В полную силу раскрылся во время войны талант А. Шовкуненко-портретиста, создавшего в технике акварели галерею образов современников: дважды Героя Советского Союза генерал-майора С. А. Ковпака (*илл. 161*), академиков А. А. Богомольца и Б. И. Чернышева, поэтов и писателей М. Ф. Рыльского, И. Л. Ле, Ю. И. Яновского, скульптора Б. Д. Яковлева. Острота метко схваченных психологических характеристик помогает выявлению основных качеств этих людей — их активной воли, деятельной целеустремленности. Легкая и свободная манера акварельного письма, прозрачный мазок, красота колористического звучания прекрасно сочетаются у Шовкуненко с психологическим анализом и с артистизмом живописца.

Над портретами в годы войны плодотворно работали также Ю. Бершадский, К. Трохименко, Н. Карповский, П. Депутатова.

В последние годы войны с особой силой прозвучали в живописи темы освобождения, восстановления наших городов, подвигов советских людей в труде. Была организована специальная творческая экспедиция в Донбасс. Многочисленные зарисовки и этюды художников, показанные в Киеве на выставке «Возрождение освобожденного Донбасса» (1945), явились правдивыми и волнующими документами. Они не только отразили варварские разрушения, но и раскрыли высокий пафос восстановительного труда.

Стремительные темпы возрождения прекрасно отражены в картине Е. Яблонской «Восстановление домны» (*илл. 166*). Пронизанная ярким сиянием солнеч-

ного дня, картина подкупает подлинным ощущением жизни, мажорным, оптимистическим звучанием.

В годы Отечественной войны наиболее успешно развивается скульптурный портрет, ему принадлежит ведущая роль. В различных, часто тяжелых условиях создавали скульпторы произведения: одни, находясь непосредственно в частях Советской Армии, другие, выезжая на фронт в творческие командировки, третьи, работая в условиях эвакуации.

Проникнуты суровым, героическим духом времени портреты Героев Советского Союза А. Цурцумия и Н. Адамия, исполненные Г. Петрашевич, «Казашки медсестры» Л. Блох, портрет маршала Советского Союза И. Конева, созданный П. Ульяновым и В. Голенецким. Над образами народных мстителей-партизан работал К. Диденко, который был специально послан Союзом советских художников Украины в 1944 году в партизанское объединение Ковпака. В короткие перерывы между боями он делал скульптурные этюды. Обобщив наблюдения, Диденко завершает эту работу серией портретов Д. Чечени, В. Бегмы, А. Федорова, С. Ковпака, И. Кузовкова, исполненных жизненной конкретности, внутренней силы и значительности.

Хотя станковый портрет определял путь развития скульптуры, в годы войны создавалось много значительного и в области жанровой скульптуры. Композиционно интересно задумано и в ясной пластической форме решено произведение М. Гельмана «Боевая подруга» (1943—1944, *илл. 162*).

Не прекращалась работа и в области монументальной скульптуры. Находясь на территории братских республик, украинские мастера глубоко прониклись культурой этих республик. Об этом свидетельствует созданный Э. Фридманом памятник башкирскому народному поэту М. Гафури. Е. Белостоцкий проектировал памятник герою казахского народа Амангельды Иманову.

Подвиги народа легли в основу репертуара украинских театров, эвакуированных в разные города Советского Союза.

С большим успехом шли пьесы, связанные непосредственно с темой Отечественной войны: «Фронт» и «Партизаны в степях Украины» А. Корнейчука, «Русские люди» К. Симонова, «Нашествие» Л. Леонова. В декорациях к ним В. Меллера, М. Драка, Б. Косарева, Ф. Нирода огромная жизненная правда органически сочеталась с взволнованностью, романтической приподнятостью образного решения.

За годы войны окрепли связи с театрами братских республик. А. Петрицкий, П. Злочевский, М. Драк и другие художники оформляли постановки на сценах казахского, узбекского театров. Петрицкому принадлежат прекрасные, исполненные богатой творческой фантазии декорации к постановке первой национальной казахской оперы «Жалбыр» композитора Е. Брусиловского. Часто украинские и местные театры ставили спектакли объединенными усилиями.

Война тяжело отразилась на развитии художественных промыслов и художественной промышленности Украины. Фашистами были уничтожены фабрики, заводы, артели, разграблены музеи. Но по мере освобождения территории Украины шло восстановление предприятий художественной промышленности и народных промыслов. Изделия промыслов — ковры, вышивка, керамика, резьба по дереву — экспонировались после окончания войны на 8-й Украинской художественной выставке (1945), где был специальный отдел декоративно-прикладного искусства.

В годы Великой Отечественной войны, несмотря на огромные трудности военного времени, украинские художники создавали правдивые, жизнеутверждающие, наполненные пафосом больших идей и чувств произведения. Одной из форм популяризации их достижений в этот период были многочисленные выставки: в Москве, городах Средней Азии (Алма-Ата, Фрунзе, Самарканд, Ташкент), Сибири (Новосибирск, Красноярск), Башкирии (Уфа), в освобожденном Харькове и Киеве. Много было организовано выставок непосредственно на фронтах Отечественной войны.

Уже на первых послевоенных художественных выставках украинская живопись продемонстрировала крупные достижения [38]. Целая плеяда мастеров выступила тогда со зрелыми тематическими полотнами, занявшими видное место в советском искусстве. Это было в основном поколение живописцев, получивших образование в конце 30-х — начале 40-х годов. Хорошая реалистическая подготовка, живое ощущение героя, высокий творческий тонус, вполне естественный в обстановке победоносного завершения войны,— все это обусловило необычайный подъем украинского послевоенного искусства, особенно живописи, что позволяет говорить о новом значительном этапе развития национальной художественной школы.

Многих живописцев по-прежнему волновала высокая трагедийность недавних военных событий, и они взволнованно повествуют об испытаниях и лишениях, выпавших на долю народа, о зверствах фашистов, страданиях советских людей. Одно из наиболее ярких произведений такого рода — «Враг приближается» Т. Яблонской (1945) — воссоздает горестную картину ухода на восток беженцев.

Художники стремятся раскрыть величие духа советских людей. На Всесоюзной художественной выставке, посвященной 30-летию Советской власти (Москва, 1947), появились два произведения: «Черноморцы» В. Пузырькова (*илл. 163*) и «Партизаны» С. Отрощенко, которые продемонстрировали высокий уровень украинской живописи в разработке военной темы.

Молодой мастер Пузырьков, взяв один из эпизодов боевой жизни — высадку морского десанта, в напряженном серовато-стальном колорите картины, в четко индивидуализированной характеристике персонажей сумел отразить суровое время, передать стойкость советских людей, их устремленность к победе.

Картина Отрощенко «Партизаны» представляет лирико-эпическую линию в разработке военной темы. Она полна песенной романтики, искренней задушевности. Этому способствуют и спокойный ритм композиции, и приглушенный серебристый колорит, и выразительность лиц партизан, их уверенный, неторопливый шаг.

Хотя с годами число полотен, посвященных Великой Отечественной войне, естественно, уменьшается, однако каждое произведение становится более продуманным, содержащим в себе широкое обобщение, согретое личным чувством художника (А. Константинопольский «Родная земля», 1957; «Солдаты», 1960).

161. А. Шовкуненко. Портрет дважды Героя Советского Союза генерал-майора С. А. Ковпака. 1945

Весьма значительных успехов украинские художники добились в жанровой живописи. Первые послевоенные произведения связаны с событиями недавно минувшей войны, возвращением к мирной жизни. В картине известного еще с довоенных лет художника В. Костецкого «Возвращение» (1947, *илл. 165*) жанровая сцена решена в духе большого поэтического обобщения, передающего глубочайшие переживания миллионов советских людей.

Художнику А. Максименко в самом начале творческого пути посчастливилось написать значительное полотно «Хозяева земли» (1947, *илл. 164*). В нем впервые в украинской живописи были показаны люди новой, послевоенной деревни. Главное в картине — сдержанное чувство гордости, которым проникнуты образы энергичного председателя колхоза и колхозницы-бригадира. Это — полноправные хозяева земли, совсем недавно отвоеванной у врага.

Продолжая славную традицию советского искусства, украинские живописцы стремятся раскрыть общественный пафос повседневной жизни наших людей. Именно такое понимание бытового жанра характерно для Костецкого и других живописцев, особенно для Т. Яблонской и С. Григорьева.

Талант Яблонской раскрылся стремительно и сильно. В картине «Перед стартом» (1947) ею был создан звонкий, жизнерадостный образ нового поколения молодежи.

В 1949 году Яблонская пишет замечательную картину «Хлеб» (*илл. 167*), ставшую очень большим явлением в советской живописи. Изобразив сцену молотьбы на колхозном току, художница сумела передать захватывающий пафос коллективного труда, радостную сплоченность людей в борьбе за урожай. В центре композиции на фоне переливающегося золотом зерна изображена задорная, боевая крестьянка. Она на миг оставила лопату и, закатывая рукав, лукаво смотрит на зрителя, как бы приглашая его принять участие в общей работе. Образ этой женщины — смысловой и пластический узел, организующий всю композицию, связывающий изображенную сцену со зрителем. Другие женские фигуры образуют живопис-

162. М. Гельман. Боевая подруга. 1943—1944

163. В. Пузырьков. Черноморцы. 1947

ные группы. Каждая из них, равно как и детали заднего плана, сами по себе, быть может, и не привлекают особого внимания, но они важны как неотъемлемая часть целого, пронизанного единым ритмом, бодрящим, напряженным. Здесь царит атмосфера дружного слаженного труда, и зритель как бы слышит размеренный гул машин, смех и шутки женщин, ощущает жаркий, пропахший спелым зерном воздух. Неброский, хорошо сгармонированный, звучный колорит произведения, с преобладанием золотистых и белых тонов, с вкраплениями красного цвета, усиливает впечатление оживленности, динамики действия. «Конечно, мне очень хотелось, чтобы моя картина получилась и очень живописной, сочной. Но главное, я стремилась добиться того, чтобы зритель не столько при помощи мажорного звучания красок, сколько благодаря реальному и убедительному показу жизни проникся хотя бы частицей моего восторга перед этими женщинами, перед их красивым трудом»,— писала Яблонская, вспоминая о своей работе над произведением[39].

Само собой напрашивается сравнение полотна украинской художницы с произведением русского живописца А. Пластова «На току», появившимся в том же, 1949 году. Признанный знаток и певец русской деревни, обладатель яркого колористического дарования, Пластов также создал жизненную, убедительную картину, мажорную по звучанию. Но если в его полотне главное — достоверный, полный тонко подмеченных деталей рассказ, то картина Яблонской особенно сильна передачей единого ритма напряженной работы, раскрывающего ее гармоничность и красоту.

Глубоким и правдивым постижением новых примет мирной советской жизни отличаются и последующие произведения художницы, созданные в конце 40-х — начале 50-х годов («В парке», 1949; «Весна», 1950 и другие). Серия небольших полотен Яблонской 1953—1954 годов продолжает эту лирическую линию. В них талант ее проявился с особой силой в эмоциональной передаче состояния природы, ощущении ритма жизни, спокойного и размеренного, в яркости и красоте живописи («Над Днепром», «На окне весна», «Утренняя зарядка», «Утро», «Дома за книгой» и другие). К концу 50-х годов лирические мотивы в творчестве художницы приобретают большую этнографическую определенность, повышается декоративность цвета («Мать», «Близнецы», «На ярмарке в Солотвине»).

Заметным явлением в советской живописи 40-х годов стали жанровые картины С. Григорьева, посвященные советской молодежи, новому поколению советских людей, выраставших в обстановке победного

164. А. Максименко. Хозяева земли. 1947

завершения войны и успешного мирного строительства. Жизненность хорошо срежиссированных сцен и выразительность психологических характеристик явились в его творчестве результатом активного усвоения реалистических традиций украинского и русского искусства XIX века. Они обеспечили произведениям Григорьева большой, заслуженный успех.

Типическая сцена в картине «Прием в комсомол» (1949) привлекает теплотой повествования, обаятельностью образа девочки, в жизни которой происходит важное событие. Такой же глубокий интерес к судьбе юношества ощущается в картине «Обсуждение двойки» (1950, *илл. 168*).

Произведения Григорьева утверждали значение сюжетного, композиционного начала, внимания к психологической характеристике образов. Жизненность образов обусловила непроходящий интерес ко многим полотнам Григорьева (помимо упоминавшихся картин, можно назвать «После собрания», «Вратарь» и ряд других). Этим же объясняется и популярность картины «Вернулся» (1954), в остроконфликтной форме повествующей о семейной драме, моральной силе и стойкости советской женщины.

В рассматриваемый период появилось много жанровых полотен, отражающих жизнь советского человека после войны, его труд, борьбу за мир (Л. Чичкан «За пакт мира», В. Манастырский «Гуцульский кружок народной музыки» и другие).

Свободной композицией, красотой и выразительностью звонкой пленэрной живописи, перекликающейся с «Хлебом» Яблонской, отличается полотно закарпатского художника Г. Глюка «Лесорубы» (1954, *илл. 169*). Радостное ощущение трудового подъема в коллективе, национальная характерность фигур, выразительность силуэтов, темпераментная передача природы Закарпатья — все это сделало картину значительным явлением в творчестве западноукраинских художников, овладевавших методом социалистического реализма.

Как крупное достижение в решении рабочей темы вошла в украинскую живопись картина В. Черникова «Донецкие шахтеры» (1957), в которой автору особенно удался центральный персонаж.

Свежестью художественно-образного решения отличается несколько аскетическое по цвету, но выразительное в целом полотно В. Власова «Подводники» (1959—1960).

Большие творческие удачи, определявшие уровень украинской живописи тех лет, были связаны и с решением исторической темы. Значительно расширяется

круг сюжетов, более глубоким становится понимание давней взаимосвязи культур русского и украинского народов. Сухое, документальное изображение уступает место эмоционально-образному раскрытию далеких событий. Яркий пример этому картина «Молодой Тарас Шевченко у художника К. П. Брюллова» (1947, *илл. 171*) работы Г. Мелихова.

Сцена встречи русского живописца с украинским юношей воссоздана Мелиховым очень убедительно. Роскошная мастерская Великого Карла написана свежо, звонко и материально. Красный цвет, зачаровавший когда-то в произведениях Брюллова молодого Шевченко (тогда, по его словам, «замарашку в тиковом халате»), преобладает в картине, он богат нюансами и предметен. Художник проявил завидное психологическое чутье, характеризуя Брюллова и молодого Шевченко.

Украинские живописцы часто обращаются к жизни и творчеству Шевченко, создают его поэтический образ. Так, заметным достижением в решении этой задачи была картина М. Божия «Думы мои, думы...» (1959—1960).

Много работ было посвящено национально-освободительной борьбе украинского народа в XVII веке, его воссоединению с русским народом. Они экспонировались на выставке, открывшейся в Москве в 1954 году в связи с 300-летием Переяславской рады.

Глубиной психологических характеристик отличается картина молодого художника В. Задорожного «Богдан Хмельницкий оставляет в заложники крымскому хану своего сына Тимоша» (1954, *илл. 170*).

В поэтической композиции М. Кривенко «Ехал казак на войну» (1954, *илл. 176*) — лирико-эпическое осмысление исторических событий, опирающееся на песенный фольклорный материал. Эта линия, как мы увидим, была весьма плодотворной также для развития историко-революционного жанра.

Внимание зрителей в свое время привлекало большое многофигурное полотно М. Хмелько «Навеки с Москвой, навеки с русским народом» (1951—1954). Однако художник не избежал здесь свойственной и некоторым другим его работам того времени нарочитой парадности. Яркие костюмы казацких старшин, хоругви и знамена, усыпанные инеем деревья, купола церквей — все это несколько затмило глубину характеристики отдельных персонажей и события в целом.

А. Хмельницкий в картине «Переяславская рада» (1953) попытался дать иное решение того же сюжета. Все внимание он сосредоточил на простых людях, изображенных на первом плане, живо передав их искреннюю радость, живой интерес к происходящему. Успех первой картины укрепил интерес художника к исторической теме. Об этом, в частности, свидетельствует написанная Хмельницким в 1957 году картина «Юность отцов. Год 1905-й».

Со значительными полотнами на историко-революционную тему выступил А. Лопухов. Его картина «В Петроград» (1957, *илл. 174*) изображает исторический момент, когда В. И. Ленин на паровозе возвращается из Финляндии в Россию. В живом, порывистом движении вождя — нетерпеливое ожидание встречи с революционным Петроградом. Красные отблески огня паровозной топки освещают лица Владимира Ильича и согнувшегося кочегара, создавая необходимые композиционные и цветовые акценты, подчеркивая значительность события, напряженность обстановки. Динамичной композицией, убедительными характеристиками привлекает большое полотно Лопухова «Арест Временного правительства» (1957).

165. В. Костецкий. Возвращение. 1947

Проникновенный образ вождя, окруженного рядовыми участниками Октябрьской революции, создал С. Гуецкий в жанровой картине «Смольный. 1917 год» (1957, *илл. 175*). Значительно раньше лирически одухотворенную картину «Аппассионата» (1938—1947), также посвященную В. И. Ленину, написал Г. Светлицкий.

Эпическим размахом отличается серия картин В. Овчинникова «Из искры — пламя» (1950—1957), в которой отражено пробуждение рабочего класса Украины к сознательной борьбе за свои права.

Образы первых комсомольцев, их преданность делу революции поэтично воплотил в наиболее значительной из своих ранних картин «Первая комсомольская ячейка на селе» (1958, *илл. 173*) В. Чеканюк. Вдохновленные романтикой революционных песен, эмоциональные произведения, посвященные гражданской войне, создали В. Шаталин — «По долинам и по взгорьям...» и А. Ацманчук — «Дан приказ...» (оба 1957, *илл. 172*).

Портрет в украинской живописи второй половины 40-х — 50-х годах занимал довольно скромное место,

однако и в этом жанре наметился заметный сдвиг в идейном и художественном планах.

Как уже упоминалось, новыми гранями раскрылся талант старейшего мастера А. Шовкуненко. Продолжая начатую еще в эвакуации галерею, он создал яркие, выразительные портреты выдающихся людей Украины. В них маститый художник снова продемонстрировал тонкое умение раскрыть духовную сущность человека, подчеркнуть определяющие черты в его характере и внешнем облике. Очень рельефно эти особенности творчества проявились в портрете прославленной певицы М. И. Литвиненко-Вольгемут (1947). Простота композиции, естественность позы, глубина характеристики человека делают портрет особенно значительным. Тщательно моделирует автор сосредоточенное лицо и руки артистки, резкими широкими штрихами передает фактуру меховой пелерины, и это позволяет сильнее подчеркнуть пластику лица, его одухотворенность.

Мастерством выдающегося портретиста отмечены произведения А. Эрдели. Мажорная цветовая гамма, широкая звонкая живопись, простота и естественность композиции помогают художнику запечатлеть светлый и жизнерадостный образ нового человека в произведениях «Автопортрет», 1950; «Колхозницы Турянской долины»; «Обрученные» («Молодые колхозники»), 1954 (*илл. 180*) и других.

166. Е. Яблонская. Восстановление домны. 1945

Талантливым мастером портрета, соединившим чисто народное понимание декоративности с обобщенной трактовкой формы, выступил А. Коцка («Верховинка», 1956).

Много и плодотворно работают в жанре портрета В. Сизиков (например, «Портрет знатного токаря ХТЗ В. П. Диканя»), И. Тартаковский («Портрет композитора Л. М. Ревуцкого»), Д. Шавыкин, С. Григорьев.

По-настоящему раскрылось и окрепло портретное мастерство М. Божия — свойственные ему глубина интимно-лирической трактовки образа, тонкость и изысканность живописи. Портреты Героя Советского Союза Р. Н. Кушлянского, Светланы Шипуновой привлекают теплотой и задушевностью характеристики, тонким постижением внутренней жизни человека. «Портрет отличницы Светланы Шипуновой» (1950, *илл. 177*) и «Медсестра» (1955) несколько выходят за рамки портретного жанра. Оставаясь изображениями конкретных людей, они вместе с тем обладают той степенью обобщения, которая позволяет рассматривать их как своеобразные портреты-типы.

Крупные достижения имели украинские живописцы в области пейзажа. Здесь успешно преодолевалась этюдность. Усиливались национальное своеобразие и эмоциональная выразительность живописи. Среди работ рассматриваемого периода должны быть отмечены свободно написанные и яркие по колориту пейзажи Шовкуненко («Дубы. Конча-Заспа», «Разлив»), темпераментные лирические полотна Н. Глущенко («Дорога на Киев», «Киевская осень», «Майский разлив»), циклы пейзажей С. Шишко, посвященные Киеву, И. Штильмана, И. Беклемишевой, С. Кошевого. Развитие индустриального пейзажа, как уже отмечалось, было связано в основном с решением темы послевоенного восстановления промышленных центров, новых грандиозных строек.

Декоративностью цвета, композиционной выразительностью и искренней взволнованностью отмечены пейзажи закарпатских художников И. Бокшая *(илл. 179)*, Е. Грабовского, А. Кашшая *(илл. 178)*, З. Шолтеса, Ф. Манайло. Их произведения к началу 50-х годов заняли видное место на республиканских художественных выставках как своеобразная и сильная школа в украинской пейзажной живописи.

Интересная группа пейзажистов влилась в коллектив украинских художников в связи с вхождением в состав Украинской ССР в 1954 году Крымской области. Большая часть из них, естественно, постоянно обращается к мотивам моря и живописной крымской природы. Эмоциональным, романтическим восприятием природы отличаются пейзажи Ф. Захарова, красочность и световая насыщенность свойственны работам К. Прохорова и П. Столяренко.

К морским сюжетам успешно обращаются многие художники — В. Пузырьков, Л. Мучник, П. Сулименко. Интересные по композиции и напряженному цветовому решению пейзажи «Чайки» (1954) и «Вечер на Днепре» (1957) были созданы Д. Шавыкиным.

167. Т. Яблонская. Хлеб. 1949

Огромный размах восстановительных работ и нового строительства обусловил интенсивное развитие монументально-декоративного искусства, в частности монументальной живописи. В 50-х годах живописными панно, мозаикой, витражами, плафонами были украшены новые дворцы культуры на Донбассе, в Новой Каховке, Одессе, павильоны выставок достижений народного хозяйства в Москве и в Киеве, станция Московского метрополитена «Киевская-кольцевая» и другие сооружения. На Украине выросла и окрепла большая группа мастеров-монументалистов, сосредоточенная преимущественно в существовавшем тогда Институте монументальной живописи и скульптуры Академии архитектуры УССР.

Естественно, что содержанием росписей этого времени зачастую был пафос торжества и ликования, в котором отразились чувства советских людей, преодолевших невиданные в истории испытания и с новыми силами приступивших к осуществлению грандиозных созидательных планов. Однако в ряде таких росписей имели место ничем не оправданная пышность и излишества.

К числу лучших монументально-живописных произведений этого времени принадлежат росписи Дворца культуры коксохимического завода в Горловке (1951), выполненные в основном гризайлью с полихромными тематическими вставками. Интересная и значительная работа — плафон зрительного зала в одесском Дворце культуры моряков, исполненный в 1951—1952 годах местными художниками (А. Поповым, С. Думенко, Вик. и Вяч. Токаревыми совместно с другими мастерами). Роспись решена, как и большинство плафонов этого времени, в виде пространственной композиции. Она привлекает красочной зрелищностью народного торжества.

Большие и разнообразные живописно-декоративные работы были выполнены в Летнем театре и во Дворце строителей Каховской ГЭС в Новой Каховке (1952—1954). Здесь особого внимания заслуживают скульптурно-мозаичные вставки на фасаде дворца (художник Г. Довженко) и огромный тематический витраж в выступе-фонаре, выполненный латвийскими мастерами художественного комбината «Максла» по проекту и под руководством А. Мизина.

Весьма интересно орнаментально-плоскостное решение росписи плафона Дворца культуры в селении Рутченково Донецкой области (1955) на тему дружбы народов СССР.

Новые сдвиги в развитии украинской монументальной живописи ощущаются в комплексе росписей на Выставке передового опыта в народном хозяйстве Украинской ССР (1958), выполненных большим коллективом художников. Понимание сложных задач синтеза живописи и архитектуры особенно проявилось в росписях В. Бондаренко, С. Кириченко и Н. Клейн, В. Ламаха и И. Литовченко.

Украинское театрально-декорационное искусство послевоенного времени продолжало развиваться в традициях, утвердившихся в 30-е годы. Театральной декорации была свойственна конкретность места действия, правдоподобно воссозданного живописно-объемными средствами. В лучших работах, решенных в

этих принципах, художникам удавалось достичь образной выразительности, направленной на раскрытие идеи драматургического материала.

Верное восприятие жанра драматической поэмы И. Кочерги обусловило успех оформления Б. Косаревым спектакля «Ярослав Мудрый» (Харьковский украинский драматический театр имени Т. Г. Шевченко, 1946). Художником была найдена мера обобщения, подчеркивающая монументальное звучание спектакля. Убедительно передают эпоху декорации Д. Власюка к пьесам «Васса Железнова», «Егор Булычов и другие» М. Горького (там же, 1947), философской глубиной и поэтичностью отличается оформление А. Плаксия спектакля «Земля» по О. Кобылянской (Черновицкий украинский музыкально-драматический театр имени О. Ю. Кобылянской, 1947).

В конце 40-х годов репертуар драматических театров обогащается новыми пьесами украинских драматургов, посвященными Великой Отечественной войне и мирному восстановительному труду. Этапными для театров Украины были спектакли по пьесам А. Корнейчука «Макар Дубрава» и «Калиновая роща». Написанные ярко и темпераментно, декорации А. Петрицкого к этим спектаклям перекликались с традициями украинского народного искусства (Киевский украинский драматический театр имени И. Франко). Художник Ю. Стефанчук решил спектакль «Макар Дубрава» (Львовский украинский драматический театр имени М. Заньковецкой) в поэтическом ключе, а В. Греченко (Харьковский украинский драматический театр имени Т. Г. Шевченко) заострил драматическую линию пьесы.

В первой половине 50-х годов в репертуаре драматических и оперных театров Украины заметное место заняли спектакли историко-героического жанра, дававшие широкий простор творческой мысли художника. Оформлениям спектаклей «Навеки вместе» по пьесе Л. Дмитерко художника В. Греченко (Харьковский украинский драматический театр имени Т. Г. Шевченко, 1950), «Сон князя Святослава» по пьесе И. Франко художника Ю. Стефанчука (Львовский украинский драматический театр имени М. Заньковецкой, 1954) присущи образная обобщенность и эмоциональность. Исторической правдой и вдохновенной фантазией отличаются декорации А. Петрицкого к опере К. Данькевича «Богдан Хмельницкий» (Театр оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, 1954, *илл. 181*). Они написаны свободно, в насыщенном колорите и воссоздают красоту украинской природы. А в новых постановках опер «Князь Игорь» и «Тарас Бульба», оформ-

168. С. Григорьев. Обсуждение двойки. 1950

169. Г. Глюк. Лесорубы. 1954

ленных Петрицким, эти черты сочетаются с широким использованием образцов народного декоративного искусства, которое призвано здесь воссоздать особенности эпохи и засвидетельствовать высокий уровень художественной культуры народа. Историко-героическая тема в оперных постановках оказалась также близкой творчеству Д. Овчаренко и П. Злочевского.

Заметную страницу в историю украинского театрально-декорационного искусства этих лет вписал А. Хвостенко-Хвостов. Живописная культура, проникновение в характер музыки помогают художнику создавать зримый образ оперных и балетных спектаклей, обладающий своеобразной музыкальностью (балет «Лесная песня» М. Скорульского, 1946; оперы «Галька» С. Монюшко, 1949 и «Утопленница» Н. Лысенко, 1950 в Театре оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко).

Однако в постановках классических опер и балетов, как правило, остро ощущались консервативные традиции и штампы. Оперная сцена нуждалась в обновлении. Важную роль в этом процессе сыграли произведения советских композиторов. Спектакли на современные темы, не имевшие еще сложившихся сценических традиций, открывали перед художниками театра большие возможности для привнесения нового на оперную сцену. Наибольших успехов художники достигали в тех оперных спектаклях, где значительность темы, связанной с решающими, поворотными событиями жизни народа, нашла воплощение в выразительной музыке.

К числу достижений в оформлении спектаклей на современную тему следует отнести работу художников над оперой Ю. Мейтуса «Молодая гвардия», с 1947 года вошедшей в репертуар театров. В Театре оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко спектакль оформил Хвостенко-Хвостов. Художник нашел правильный ключ к гармоническому единению героико-романтического и реалистического планов, заложенных в музыкальной драматургии оперы.

В 1952 году «Молодая гвардия» (вторая редакция) в оформлении Ф. Нирода была поставлена во Львовском театре оперы и балета имени Ивана Франко. Серо-свинцовая тональность декораций, выполненных в графической манере, удачно передавала образ войны, а легкий рисунок вносил в оформление дыхание тревожной молодости. Большую эмоционально-драматическую функцию выполнял здесь свет.

Интересной оказалась для украинских художников работа и над оформлением оперы И. Дзержинского «Тихий Дон», которая шла в разные годы на сценах украинских оперных театров в оформлении Хвостенко-Хвостова (Киев, 1945), Нирода (Львов, 1952), Злочевского (Одесса, 1953), В. Московченко (Донецк, 1956). Напевность музыки, построенной на народнопесенной основе, помогала художникам в достижении эмоционального звучания сценического пейзажа.

Воссоздание в оформлении спектакля атмосферы эпохи, выявление ее внутренних противоречий — характерные черты лучших работ украинских театральных художников 40-х — 50-х годов. Высокой степенью обобщенности, достигнутой проникновением в основную мысль пьесы, строгим отбором и вдумчивым применением средств сценической выразительности отличаются оформления В. Меллером спектакля «Король

Лир» В. Шекспира, Ф. Ниродом — «Свечкина свадьба» И. Кочерги в Киевском украинском драматическом театре имени И. Франко, Н. Духновским — «Юность Поли Вихровой» по Л. Леонову в Киевском русском драматическом театре УССР имени Леси Украинки (все 1959).

Однако на многих произведениях художников театра отразились недостаточный художественно-идейный уровень драматургии, а также проявления натурализма, нередко снижавшие выразительность декораций.

Во второй половине 50-х годов наметился перелом. Возрастает внимание к практическим и теоретическим вопросам, связанным с художественным оформлением театральных спектаклей. В 1955 году была открыта первая на Украине послевоенная Республиканская выставка произведений художников театра и кино; в 1956 году украинские мастера приняли участие во всесоюзной конференции и выставке произведений художников театра и кино союзных республик в Москве. Перед художниками театра встала задача дальнейшего развития и обогащения выразительных возможностей искусства театральной декорации на основе метода социалистического реализма.

Вторая половина 40-х — 50-е годы в истории графики ознаменованы дальнейшим развитием ее видов.

Характер трактовки важнейших тем и конкретных образов претерпевает в течение этих лет существенные изменения. На первых порах мы чаще встречаемся с документальной точностью воссоздания реального факта и соответствующей тщательностью, иногда скрупулезностью проработки форм, позднее, в середине 50-х годов, со всей ясностью определяется тенденция к образной поэтизации и героизации действительности, сказавшаяся, естественно, и на характере пластического языка как рисунков, так и различных видов эстампа.

Тесная связь с жизнью страны обусловила широту тематического диапазона произведений украинских художников, благотворно сказалась на подъеме различных видов графики — станковой, книжной, плаката и карикатуры.

В 50-е годы коллектив украинских графиков пополнился большой группой выпускников художественных вузов республики, привнесших живой творческий задор, напористость и целеустремленность в решение идейных, образных и пластических задач графического искусства. В это время складываются местные локальные школы. Особенно ясно специфические черты были заметны в работах киевских, львовских и харьковских графиков.

Наибольший удельный вес на художественных выставках рассматриваемого периода приходится на долю станковой графики. Здесь преобладают большие серии, что объясняется желанием мастеров наиболее полно и всесторонне воссоздать картины исторического прошлого и бурных событий современности.

170. В. Задорожный. Богдан Хмельницкий оставляет в заложники крымскому хану своего сына Тимоша. 1954

171. Г. Мелихов. Молодой Тарас Шевченко у художника К. П. Брюллова. 1947

В первые послевоенные годы в работах многих художников проходит суровая тема войны, воспевается героизм и самоотверженность советских воинов. В основу ряда серий конца 40-х — начала 50-х годов легли фронтовые зарисовки. Таковы динамические, правдивые рисунки пером, карандашом и тушью В. Любчика из серии «Дорогами войны», документально убедительные, экспрессивные по композиции, лепке масс и легкости штриха рисунки И. Гуторова из серии «О солдате Отечественной войны», гуаши А. Довгаля «Дорогами войны», офорты Н. Гноевого «Воспоминания», сангинные рисунки А. Постеля «Героическая оборона Одессы» и другие.

Трагические события войны нашли отражение в драматически напряженных, впечатляющих яркой образностью и психологизмом сериях З. Толкачева «Майданек» и «Цветы Освенцима», а также в этюдах В. Овчинникова к триптиху «Бабий яр».

Многие графики в родных местах, выезжая в творческие командировки на Донбасс, в Запорожье и другие промышленные центры, запечатлевали труд советских людей, восстанавливающих города, заводы, шахты. Отдельные натурные зарисовки и этюды также служили для графических серий.

В украинской графике 40-х и 50-х годов в отличие от пейзажной живописи, в которой преобладали лирические, интимные мотивы, интенсивно поднимались новые проблемы социалистического пейзажа.

Много и плодотворно работали на этом поприще А. Пащенко, В. Мироненко, И. Дайц (*илл. 183*). В тщательно исполненных эстампах Пащенко «Восстановление Днепрогэса» ощущаются размах стройки, мощь сооружений, масштабы человеческого труда. Художник воспевает труд и в сериях «У металлургов Приднепровья», «Рождение Кременчугской ГЭС», «Киев. Днепр». В последней пейзажные листы сосед-

172. А. Ацманчук. Дан приказ... 1957

ствуют с гравюрами, изображающими работу на судостроительном заводе. На протяжении четырнадцати лет, с 1944 по 1957 год, создавал Пащенко альбом «Киевская сюита». Он включает около 30 линогравюр, характерных эмоциональной приподнятостью, сочным, напряженным колоритом (*илл. 188*). Таковы гравюры и большой его серии «Государственный историко-культурный заповедник Киево-Печерская лавра» (1945). В одном из лучших ее листов «Дорога к колодцам» художник убедительно передал и взаимосвязь архитектуры с природой, и выразительную пластику архитектурных форм, и красоту пронизанного солнцем летнего дня.

Харьковский мастер Мироненко также сыграл большую роль в развитии индустриального пейзажа. Он автор таких серий, как «Возрождение Донбасса», «Украина», «Новый Харьков», «Каховские пейзажи», «Приазовье», «По народной Болгарии», и многочисленных отдельных станковых листов. Его большие по формату эстампы выполнены в сложной технике офорта и акватинты. Иные из них несколько протокольны, им не хватает эмоциональности, но в лучших листах художник достигает эпичности звучания индустриальных мотивов. Не чужда ему и лиричность, с особой проникновенностью выраженная в офортах, посвященных природе родной Украины. Одним из лучших среди них является лист «Вечер» (1951), где переданы непосредственность чувства, цельность ощущения природы. Вечернее безлюдье и холодный синий лунный свет преображают пейзаж, придают ему суровое и чуть тревожное звучание. Мощные деревья у дороги. Залитая резким светом, она уводит взгляд зрителя вглубь, дает движение всей композиции. А сизо-серое, насыщенное лунными отсветами небо порождает смешанное чувство величавости и бесприютности. Выразительность этого листа во многом зависит от точно найденных цветовых соотношений.

Лирический пейзаж развивался параллельно с индустриальным. Днепровские дали, поля, леса и перелески, городские пейзажи нашли поэтическое воплощение в рисунках и офортах И. Плещинского, сочных акварелях А. Шовкуненко, эпических по мотивам

173. В. Чеканюк. Первая комсомольская ячейка на селе. 1958

174. А. Лопухов. В Петроград. 1957

175. С. Гуецкий. Смольный, 1917 год. 1957

176. М. Кривенко. Ехал казак на войну. 1954

рисунках К. Елевы, полных романтики офортах М. Дерегуса. Много работает В. Касиян. К 30-летию Великого Октября он создал цикл офортов под общим названием «В. И. Ленин и Украина». Сюда вошли листы, непосредственно связанные с образом Ленина, и такие эстампы, как «Артем в Донбассе», «Восстание рабочих киевского завода «Арсенал» против буржуазной Центральной рады». В этой работе менее, чем в ранних произведениях художника, ощутимы пластический ритм масс, декоративная выразительность силуэтов. Стремясь к ясности подачи своей мысли, Касиян приходит к повествовательным композициям с обилием тщательно прорисованных деталей.

Великая Отечественная война пробудила живой интерес к героическому прошлому народа. Темы патриотизма и исторических судеб украинского народа приобрели новое звучание. В центре внимания во всем своем величии встал свободолюбивый трудовой народ — основная движущая сила истории. В лучших графических работах заметна тенденция к преодолению иллюстративности, попытка подняться к обобщениям эпического характера.

Особенно это ощутимо в серии офортов Дерегуса «Украинские народные думы и исторические песни» (1947—1958, *илл. 182*). Эта большая серия отличается широтою замысла. Ее листы посвящены и событиям далекого прошлого и современности. Органическое чувство истории, которое вообще свойственно Дерегусу, обнаружилось и в этой серии. В событиях отдаленных времен художник умеет увидеть причину людского горя, борение больших человеческих чувств, прославить доброту и благородство, красоту подвига, самоотверженность. Таковы листы «Дума о трех братьях Азовских», «Дума про Марусю Богуславку», «Дума про казака Голоту». В этих офортах автор достигает подлинной монументальности и эпичности.

В лаконичных композициях Дерегусу удалось раскрыть глубокий смысл народных поэм, воссоздать героические образы.

300-летие воссоединения Украины с Россией дало новый толчок для обращения украинских художников к истории своей Родины. Графиками были созданы содержательные произведения. В серии офортов А. Данченко «Освободительная война 1648—1654 годов» особенно насыщены драматизмом сложные по композиции листы «Под Желтыми водами», «Подвиг трехсот под Берестечком» (*илл. 184*). Замечательны работы И. Селиванова «Ой, налетела та черная хмара», «На панщине», «Враг приближается» из серии «Непобедимые».

На Всесоюзной юбилейной выставке в 1957 году Данченко экспонирует серию офортов «Щорсовцы», а Селиванов — ряд цветных линогравюр из серии «Арсенальцы», получивших заслуженное признание.

Интерес к своеобразию родной природы, характерности и типичности героев и обстановки, в которой они живут и трудятся, придает многим произведениям украинских графиков свой, присущий лишь подлинным произведениям искусства колорит.

Чертами самобытности и народности окрашено также творчество В. Литвиненко и Е. Кульчицкой.

Талант Литвиненко — светлый, оптимистический, его образы овеяны душевным теплом, улыбкой художника. Поэтичны пейзажи «Охотничья лирика» (*илл. 187*), «Золотая осень», «Остался», «Киев. Памятник Т. Г. Шевченко», жанровые композиции. Сатирические работы пронизаны мягким народным юмором, привлекают богатством творческой фантазии. Излюбленной техникой Литвиненко является цветная и черная линогравюра. Существует глубокая связь между яркостью, задушевностью его образов и сдержанной манерой, линейной четкостью пластичного рисунка.

В послевоенные годы продолжает успешно работать в станковой графике Кульчицкая. Она режет линогравюры «Довбуш и Ксения», «Украинская песня», «Гуцулка-пряха», «Вид на горы» и другие. В 1947 году на областной выставке экспонирует большие циклы гравюр: «Хозяйство и культура советского Львова», «Гуцульщина», офорты «Прачки», «Лето в горах», акватинту «Покой». Создает гравюры, посвященные первопечатнику Ивану Федорову. Эстампы Кульчицкой отличаются большим мастерством исполнения, правдивостью и поэтичностью образов. В основе их — знание жизни родного края, народного искусства, умом и сердцем воспринятые и переработанные традиции народного лубка и старой гравюры.

177. М. Божий. Портрет отличницы Светланы Шипуновой. 1950

Органически связаны в своем творчестве с родным краем и львовские художницы С. Гебус-Баранецкая, Ю. Кратохвыля-Видымская, И. Соболева, М. Старовойт. Труд талантливого народа Гуцульщины, красота народного быта, живописность природы — все это питает их искусство. Вместе с Кульчицкой они образуют львовскую школу — оригинальное явление в украинском графическом искусстве.

Бурными темпами развивается украинская книжная графика.

В первые послевоенные годы были созданы значительные циклы иллюстраций и отдельные прекрасные оформления книги. Но в массе в это время обозначился некоторый разрыв между внешним декорированием

178. А. Кашшай. Перевал. 1954

книги и сюжетно развитой содержательной иллюстрацией. Украинские издатели и художники стремятся достичь более высокого уровня культуры изданий, единства всех элементов книжного оформления и многого при этом добиваются к концу рассматриваемого периода.

Высшие достижения украинской книжной графики связаны с творчеством таких мастеров, как И. Ижакевич, В. Касиян, М. Дерегус, В. Литвиненко, А. Резниченко, И. Дайц, А. Довгаль, С. Адамович, А. Базилевич, Г. Якутович, И. Селиванов.

Один из старейших графиков — Ижакевич в соавторстве с Ф. Коновалюком в 1948 году завершает оформление «Энеиды» И. Котляровского. Знание истории быта украинского народа помогло художникам создать интересные иллюстрации к этой полной иронии, рисующей нравы конца XVIII века книге. В последующие годы Ижакевич иллюстрирует сборник рассказов В. Стефаника «Кленовые листья», басню И. Крылова «Волк и Ягненок», поэмы Тараса Шевченко «Сон», «Еретик», «Кавказ».

В области книжной графики активно работают многие станковисты. С большим увлечением иллюстрирует произведения Н. Гоголя, Л. Толстого и Н. Рыбака Дерегус. Наибольшей убедительности достиг он в иллюстрациях к «Тарасу Бульбе» (1952). Романтически возвышенные образы Тараса, Остапа и запорожцев как нельзя более соответствуют духу народной эпопеи Гоголя. Подлинным драматизмом отмечены иллюстрации Дерегуса к рассказам Марко Вовчок «Казачка» и «Чумак» (1957—1958), романтическое начало превалирует в иллюстрациях к роману Н. Рыбака «Переяславская рада» (1953), исполнены проникновенной лирики иллюстрации к драме-феерии Леси Украинки «Лесная песнь» (1958).

Среди большого числа книжных иллюстраций, созданных Касияном, социально-разоблачительной направленностью выделяются рисунки к «Кобзарю» Шевченко (1949, изданы в 1954 году). Правдивостью и искренностью отмечены его иллюстрации к новеллам В. Стефаника, повестям и рассказам И. Франко (особенно примечательны три экспрессивных листа к повести «Борислав смеется»), к книге О. Иваненко «Шляхи Тараса».

Много и интересно работает в области книжной графики Литвиненко, иллюстрируя преимущественно сказки и басни. В образах зверей и птиц он тонко, с юмором, а порой и с ядовитой сатирой подмечает ха-

рактерные недостатки людей, помогая читателю постигнуть содержание басен И. Крылова, Л. Глебова, искристый задор юморесок Остапа Вишни. Его линогравюры «Волк и Журавль», «Ворона и Лисица», «Музыканты», «Кот и Щука» отличаются пластической выразительностью силуэтов, своеобразной орнаментикой линий и пятен, гармонично, в четком ритме заполняющих плоскость листа.

В ином плане иллюстрирует он историческую повесть И. Франко «Захар Беркут» (1950). Его безупречные гуаши пронизаны чувством исторической достоверности, эпичностью, созвучными творению писателя.

Произведения советских писателей нашли талантливого интерпретатора в лице Резниченко. Темы мужества, патриотизма, духовной красоты советской молодежи — ведущие в его творчестве. Он исполняет иллюстрации к произведениям «Как закалялась сталь» и «Рожденные бурей» Н. Островского, к роману «Молодая гвардия» А. Фадеева, к трилогии «Знаменосцы», повести «Земля гудит» (*илл. 185*) и роману «Таврия» О. Гончара, к повести «Тайна Соколиного бора» Ю. Збанацкого. Эти циклы отличаются психологизмом, удивительной обаятельностью образов, в особенности молодежи, живым, пластически выразительным рисунком. Такие листы Резниченко, как «Ляля Убийвовк в тюрьме» и «Девочка Веснянка прячет боевое знамя» из иллюстраций к повести Гончара «Земля гудит», «Арест ксендза и графа» к роману Н. Островского «Рожденные бурей», вошли в историю советского искусства.

179. И. Бокшай. Строительство моста. 1948

180. А. Эрдели. Обрученные (Молодые колхозники). 1954

181. А. Петрицкий. Эскиз декорации к опере «Богдан Хмельницкий» К. Данькевича. 1954

Над иллюстрированием книг много работал Довгаль, обращавшийся к произведениям отечественной и зарубежной классической литературы, книгам современных писателей. Излюбленной его техникой является строгий перовой рисунок. Он хорошо владеет и тоновой размывкой тушью и черной акварелью. Акварелью выполнены, в частности, полные драматизма иллюстрации к произведениям В. Шекспира, «Руслану и Людмиле» А. Пушкина, рассказу Марко Вовчок «Казачка». Художник внимательно изучает документальные материалы, стремясь дать острую социальную характеристику эпохи, ситуации и действующих лиц литературного произведения. Его работам свойственны повышенная патетичность, динамизм композиций. В особенности это присуще иллюстрациям к произведениям Шекспира.

Бережно воспроизводя образы героев и сюжетную канву литературных произведений, иллюстрирует И. Дайц «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова, а также рассказы И. Тургенева. Его тонкие реалистичные карандашные рисунки убедительно передают сцены народной жизни, многоликий типаж искателей правды.

Значительных успехов в книжной графике достигли выпускники Харьковского художественного института А. Базилевич и В. Полтавец.

Уже в первых работах Базилевича выразилось стремление оформить и проиллюстрировать книгу как цельный художественный организм. Он обращается к различным по характеру произведениям литературы. Но ближе всего художнику те книги, в которых полнокровно отражены жизнь народа, его думы и чаяния. Наиболее значительны его иллюстрации к «Поднятой целине» М. Шолохова (1954). В них есть характерность героев, энергичность рисунка, подчиняющая себе монотонный ритм верстки издания с обычными для начала 50-х годов полосными вклейками. Эта работа молодого художника входит в единое русло с циклами таких опытных русских художников-иллюстраторов Шолохова, как А. Лаптев или О. Верейский.

182. М. Дерегус. Дума про партизан. 1947. Из серии «Украинские народные думы и исторические песни»

Добротно нарисованные иллюстрации Базилевича к роману Марко Вовчок «Записки причетника» (1954, *илл. 186*) вводили в книжную графику новые персонажи и были интересны сатирической остротой. Длительной была работа Базилевича над иллюстрациями к роману Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка» (1957). В ней художник обращается к новой манере рисунка, основой которого является живой, экспрессивный контур. Национальным своеобразием художественного языка отличаются иллюстрации и оформление к произведению Г. Квитки-Основьяненко «Пан Халявский» (1959), в которых остросатирически отражен быт украинского дворянства XVIII столетия. Пробует Базилевич свои силы и в сказочном жанре, иллюстрируя сочинения Ш. Перро и Х.-К. Андерсена.

Живописностью отличаются иллюстрации Полтавца. Он оформляет книги «Наливайко» Ивана Ле, «Железный поток» А. Серафимовича (1954) и другие. Свободные по композиции, сочные, построенные на контрастах света и глубокой тени, рисунки кистью с особым чувством передают сюжетную канву произведений.

В 1952 году Адамович создал иллюстрации к повести И. Франко «Борислав смеется». Наряду с массовыми сценами, раскрывающими невыносимые условия жизни и труда пролетариев Западной Украины и пробуждение в их среде революционного протеста, художник создает ряд портретов основных героев книги. И эти портреты-биографии, в которых дана исчерпывающая характеристика персонажей, являются наибольшей его удачей. Однако полнее проявляется талант Адамовича как художника-книжника в лаконичных экспрессивных линогравюрах к роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание» (1957).

Лаконизм, декоративизм и экспрессия — типичные черты формальных исканий в украинской книге второй половины 50-х годов. Они в большей или меньшей степени проявляются в работах таких различных по темпераменту художников, как Дерегус, Литвиненко, Адамович, Селиванов (иллюстрации к роману А. Головко «Бурьян», 1959), Якутович (иллюстрации к повести М. Коцюбинского «Фата Моргана», 1957), и других. Вместе с тем общим для большинства украинских графиков было стремление к национальной характерности образного языка. Именно этим обусловливается активное изучение и переосмысление традиций народного искусства и старопечатной книги.

Детской книгой увлечены Е. Яблонская, Д. Шавыкин, Л. Джолос, В. Литвиненко и другие художники.

Наряду с иллюстраторами много работали художники-оформители, им принадлежит честь создания нового внешнего облика украинской книги. В 50-е годы внешнее оформление претерпело значительные изменения. Если в первые пять-шесть послевоенных лет пышный орнаментальный декор считался основным признаком художественности обложек, то в последующие годы мастера все больше внимания обращают на культуру шрифта, общее композиционное решение обложки или переплета, декоративное звучание цвета ледерина.

С большим мастерством, строго и лаконично решает оформление многотомника произведений И. Франко художник А. Середа. Этими же качествами отмечены и работы ряда других графиков.

Высокую культуру в начертании шрифта, знание и умелое использование национального орнамента демонстрируют в своих работах мастера книжной графики В. Фатальчук и О. Юнак (оформление книг «Переяславская рада» Н. Рыбака и «Летопись великой дружбы», клавира оперы С. Гулак-Артемовского «Запорожец за Дунаем»), а также И. Хотинок (переплеты к «Венгерским народным сказкам» и книге «300 лет воссоединения Украины с Россией»). Высокой графической культурой отмечены работы художников Н. Пикалова, А. Пономаренко, К. Калугина, В. Хоменко, А. Комяхова, В. Стеценко и ряда других.

В послевоенные годы встали новые, сложные и ответственные задачи перед художниками-плакатистами и издательствами.

На первых порах даже многие опытные плакатисты не могли найти образной формы для убедительного выражения новых тем, идей и образов. В плакатах преобладали элементы повествовательности, перегруженность деталями, статичность и невыразительность основных персонажей, композиционные штампы и натуралистичность в трактовке форм. Лишь некоторые мастера достигали броскости плаката, выразительности темы, композиционной оригинальности, убедительности образов героев и передачи характерности среды, в которой они действуют. К числу таких работ можно отнести многие из плакатов Ф. Самусева. Интересны острые по мысли и гротескной форме плакаты «Лишь восход занялся, ударник в поле подался. А лодырь-лежебока не раскроет ока» В. Литвиненко и «Почему ты ушел с поля, не выполнив нормы выработки?» А. Козюренко.

Но в целом в первые послевоенные годы украинский плакат значительно отставал от тех высоких тре-

бований, которые предъявляли к нему партия и народ. Многие насущные темы либо оставались не затронутыми либо получали слабое, неубедительное воплощение.

После постановления ЦК ВКП(б) «О недостатках и мерах улучшения издания политических плакатов» (ноябрь, 1948) наблюдается поворот к расширению тематики, углубленному изучению жизни, а также к напряженным поискам образного плакатного языка.

В первую очередь это ощутимо отразилось на плакатах, посвященных героическому труду советских людей, передовикам промышленности и сельского хозяйства. В последующие годы создается целая серия значительных плакатов.

Наряду с плакатами, пропагандирующими опыт передовиков, издательства Украины выпустили большое число плакатов с обобщенными образами, несущими в массы идеи и лозунги партии. Эти плакаты отличались лаконизмом, декоративностью, динамичностью и броскостью образного и цветового решения. Лучшие из них заслуженно пользовались популярностью в народе. Таковы плакаты «Поможем» Л. Джолос и Е. Соловьева, «Хлеб — сила и мощь державы!» Т. Хвостенко, «Люби свое дело — мастером будешь» Ф. Глущука, «На отлично!» В. Кармазина, «Да здравствует 1 Мая!» Ю. Мохора и О. Терентьева, «Слава советским шахтерам!» В. Ламаха, «Торговать — а не воевать!» А. Вороны, «Вперед, к коммунизму!» Е. Кудряшова и ряд других. В этих работах со всей очевидностью определились основные тенденции развития украинского плаката к концу рассматриваемого периода. Художники отказались от внешней повествовательности и элементов натурализма и обратились к плакатному реалистическому языку. Во многих плакатах проявилось знание жизни, опыт работы художников в колхозах и на заводе, в них есть многообразие типов и характеров, богатство композиционных приемов.

Эти же тенденции ощутимы в плакатах, посвященных Коммунистической партии, борьбе советского народа за мир, 300-летию воссоединения Украины с Россией, революционным празднествам, спорту, могуществу нашей Родины и многим другим темам.

Украинская карикатура в первые послевоенные годы несколько утратила тот боевой наступательный дух, который был ей свойствен в годы Великой Отечественной войны. Между тем новая международная обстановка и повседневная жизнь республики поставили перед сатириками и юмористами новые задачи, значительно расширив тематику их работ.

Подъему украинской карикатуры способствовал журнал «Перец», редакция которого объединила вокруг себя большой круг талантливых писателей, поэтов и художников.

В 50-е годы активно выступают такие графики, как А. Козюренко, создавший рисунки «Гостеприимство по-американски», «Баталия под Сумами» и в содружестве с В. Гливенко «Что такое кукуруза?», К. Агнит-Следзевский — автор карикатур «Правый социал-демократ» и «Святые дары», Б. Шаповал и многие другие.

Особо следует выделить творчество В. Литвиненко. Его сатирические и юмористические работы, выполненные в различных техниках, отмечены подлинной народностью и искрящимся национальным юмором. Такие листы, как «Жюри», «Чрезвычайное происшествие на птицеферме», «На меже двух районов», «А не засилосовать ли нам силос в эти ямы, а дорогу проложить там?» и многие другие, и по сей день волнуют зрителей оригинальной выдумкой и пластически выразительным образным языком.

Талантливыми сатириками проявили себя молодые харьковские художники Ю. Северин и В. Чернуха, создавшие острообличительные листы «1905 год. Черная сотня» и «1905 год. Переждали».

В послевоенные годы большое внимание начинает уделяться вопросам промышленной графики. Основным центром, объединившим мастеров этого вида искусства, было украинское отделение Всесоюзной торговой палаты. Над созданием разнообразной художественной продукции, включая этикетки, товарные знаки, рекламные плакаты и проспекты, работали видные мастера украинской графики, и среди них такие, как В. Фатальчук, О. Юнак, В. Стеценко, Н. Пикалов. Следует, однако, отметить, что в этот период украинская промышленная графика переживала еще процесс становления и поисков своего специфического, самобытного языка.

183. И. Дайц. В цветах. 1947. Из серии «Восстановление началось»

В лучших произведениях украинской скульптуры нашли отражение важнейшие черты характера и жизни советского народа. Торжество победы и мира, беспримерный героизм советских людей в недавней борьбе с фашизмом, светлые перспективы будущего возрождения Родины вдохновляли скульпторов на создание произведений о военном и трудовом подвиге соотечественников, бессмертии павших в борьбе героев.

За годы Великой Отечественной войны ряды мастеров украинской скульптуры понесли ощутимые потери. На полях сражений отдали жизнь Г. Пивоваров, Г. Теннер, Б. Иванов. В эвакуации умерла талантливая ученица Родена, известный портретист и педагог Л. Блох. Не вернулись с фронтов многие студенты скульптурных отделений художественных вузов. Преодолевая трудности послевоенных лет, украинская школа пластики продолжала серьезную работу по усвоению лучших традиций отечественной классики, дальнейшему совершенствованию мастерства.

Успешно развиваются все виды и жанры тематической скульптуры. В Киеве, Харькове, Ворошиловграде, Львове, Днепропетровске, Одессе разрабатываются проекты монументов, создаются портреты современников и выдающихся деятелей прошлого, больше, чем прежде, уделяется внимание композиционной жанровой скульптуре. И в творчестве мастеров старшего поколения и у молодежи заметно стремление к непосредственному отражению правды жизни, законченной пластической форме, предельной конкретности и простоте художественного образа в сочетании с широким обобщением.

Большого размаха достигла монументальная скульптура. Обелиски, надгробия, памятники советским воинам, партизанам и подпольщикам в короткое время были воздвигнуты по всей Украине — на братских могилах, в местах сражений, на площадях поселков и больших городов. Далеко не все эти памятники отличались высокой художественной ценностью из-за сжатых сроков строительства и малочисленности квалифицированных кадров мастеров скульптуры. Существенные недостатки целого ряда произведений были связаны со слабой разработкой проблемы синтеза искусств, неверным пониманием специфики монументальной выразительности. Но и в этот период наряду с поспешными, зачастую однообразными, ремесленными работами были созданы значительные художественные произведения.

Героическая тема освобождения Родины выражена в скульптурах М. Лысенко для мемориального комплекса «Холм славы» во Львове (1945), в памятнике

184. А. Данченко. Подвиг трехсот под Берестечком. 1954. Из серии «Освободительная война 1648—1654 годов»

Победы работы Г. Петрашевич (1946), установленном в Черновцах.

Широкую известность получил памятник молодогвардейцам в Краснодоне, выполненный ворошиловградскими скульпторами В. Агибаловым, В. Мухиным и В. Федченко совместно с архитектором А. Сидоренко (1951—1954, *илл. 190*). Воплощению композиционного замысла памятника предшествовала длительная работа скульпторов над галереей портретных бюстов Олега Кошевого, Сережи Тюленина, Вани Земнухова, Любы Шевцовой и Ули Громовой. Индивидуально-конкретные образы героев в значительной степени определили характер пластического и эмоционального содержания монумента. Монолитная группа из пяти стоящих у знамени краснодонцев возвышается на круглом ступенчатом постаменте. И в общей композиции памятника и в экспрессии лиц и жестов заметна сюжетная связь героев, воссоздающая момент торжественной клятвы молодогвардейцев. Овеянные романтикой образы краснодонцев олицетворяют не только величие их подвига, но и красоту и силу советской молодежи.

Наряду с героикой Великой Отечественной войны в украинской монументальной скульптуре ярко отражалась героика революции и гражданской войны, более глубоко разрабатывались темы, связанные с образом В. И. Ленина. Большое внимание уделялось работе над образом Тараса Шевченко, создавались памятники выдающимся деятелям революции, отечественной и мировой литературы и искусства. Ряд монументов был выполнен русскими скульпторами: С. Меркуровым — В. И. Ленину в Киеве и Львове; М. Манизером — С. Кирову в Кировограде и И. Репину в Чугуеве; Н. Томским — дважды Герою Советского Союза П. Покрышеву в Голой Пристани, И. Кожедубу — в селе Ображеевка, П. Нахимову — в Севастополе; Е. Вучетичем — генералам армии М. Ватутину в Киеве и И. Черняховскому в Умани; П. Бондаренко — В. И. Ленину в Севастополе; В. Цигалем — Н. Токареву в Евпатории; белорусским скульптором З. Азгуром — дважды Герою Советского Союза А. Молодчему в Ворошиловграде.

Выдающимся событием явилось установление памятника Тарасу Шевченко в Канаде (в городе Палермо, вблизи Торонто, 1954), выполненного А. Олейником и М. Вронским. Скульпторы ставили целью донести до зрителей за океаном образ поэта, знакомый и близкий миллионам советских людей. Решение памятника характерно простотой и строгостью форм, достоверностью портретных черт, внутренней убедительностью образа.

Успешно разрабатывается и такой сложный вид скульптуры, как конный монумент. Значительное мастерство в этой области проявил М. Лысенко, создавший совместно с молодыми скульпторами В. Бородаем и Н. Суходоловым памятник Н. А. Щорсу в Киеве (1954, *илл. 189*). Установленный на высоком гранитном постаменте на пересечении бульвара Тараса Шевченко и ведущей к вокзалу улицы Коминтерна, отчетливо видный на фоне неба, монумент полон величавого движения. Напряженная и легкая фигура полководца, привставшего на стременах с высоко поднятой в приветственном жесте рукой, упругая, ритмичная поступь коня воплотили в себе жизнеутверждающую силу. Простота и романтическая приподнятость, отчетливая характеристика индивидуальных черт и героический пафос, сочетаясь между собой, создают яркий образ одного из замечательных героев гражданской войны.

185. А. Резниченко. Девочка Веснянка прячет боевое знамя. Иллюстрация к повести О. Гончара «Земля гудит». 1950

В решении монументов, посвященных выдающимся историческим событиям, скульпторы обращаются к образам-аллегориям. В 1954 году в Переяславе-Хмельницком установлен памятник, олицетворяющий воссоединение народов Украины и России (скульпторы В. Винайкин, В. Гречаник, П. Кальницкий, архитектор В. Гнездилов). Бронзовые фигуры украинки и россиянки, величаво возвышающиеся на круглом гранитном постаменте, проникнуты ощущением свободного и радостного единения. Аллегоричен сюжетный мотив, сами же фигуры изображены с большой достоверностью, во всей жизненной полноте и конкретности народных национальных черт характера и внешнего облика.

Целый ряд произведений был создан в области мемориальной скульптуры. О. Кудрявцевой восстановлен памятник на могиле художника М. Бурачека в Харькове, А. Олейником и М. Вронским исполнен надгробный монумент писателю Панасу Мирному в Полтаве, С. Андрейченко и Ф. Коцюбинским — М. Коцюбинскому в Чернигове. Сдержанной простотой и благородством отличается памятник на могиле Давида Гурамишвили в Миргороде работы Я. Ражбы. На верти-

кальной плите полированного лабрадорита беломраморным барельефом вырисовывается поэтически вдохновенный профильный портрет Гурамишвили. Медальонная трактовка портрета, мягко струящиеся откинутые назад волосы, плавные линии драпировок одежды придают изображению характер большого обобщения и романтики. При полном отсутствии иконографического материала скульптором воссоздан убедительный, внутренне значительный образ великого грузинского поэта.

С годами усиливается внимание к портретной и психологической характеристике, средствам пластической выразительности. Преодолевая трудности первых послевоенных лет, мастера скульптуры делают новые шаги в области монументальной пропаганды.

В сложном положении оказалась монументально-декоративная скульптура, на состоянии которой сказывались трудности в развитии архитектуры.

Принимая участие в создании новых архитектурных ансамблей и общественных зданий, скульпторы выполняли работы в разных городах Украины. Наиболее интересные художественные решения даны в барельефах на фронтонах театров в Виннице, Житомире, Чернигове, Каховке, в оформлении концертного зала в Запорожье, павильонов республиканской выставки передового опыта. Однако в целом в этом жанре скульптуры удач было мало. Соединение скульптурных элементов с архитектурой не было органичным, не всегда диктовалось художественным замыслом и зачастую либо было случайным либо создавало впечатление излишества из-за перегруженности лепными украшениями.

186. А. Базилевич. Гуляние в лесу. Иллюстрация к повести Марко Вовчок «Записки причетника». 1954

Большая роль в развитии украинской скульптуры в рассматриваемый период принадлежит портрету. Он оказал влияние на развитие всех видов монументальной и станковой скульптуры. Настоятельная потребность времени — запечатлеть благородный облик людей, отстоявших свободу Родины, и задача создания бюстов дважды и трижды Героев Советского Союза для установки в селах и городах, где они родились,— обусловили ведущую роль героического портрета. Не ослабляя внимания к передаче конкретных черт каждого отдельного человека, скульпторы выявляют и подчеркивают в образах то общее, что так ярко проявилось в советском народе в годы суровых испытаний. В портретах первых послевоенных лет отражены волевая собранность, стойкость, нравственная сила советского человека.

К. Диденко продолжает работу над образами партизан прославленного соединения С. Ковпака. К лучшим его произведениям принадлежит портрет дважды Героя Советского Союза А. Федорова, установленный в 1949 году в Днепропетровске. В облике героя, внешне спокойном, сдержанном, господствует выражение твердости и воли.

Предельно прост портрет комиссара партизанского соединения С. Руднева (1947) работы П. Ульянова. Напряженно-сдержанное мужественное лицо выражает решимость. Однако несколько суховатая, жесткая моделировка лишает изображение душевного тепла, свойственного этому человеку.

Продолжая линию своего творчества военных лет, успешно работает в области скульптурного портрета Г. Петрашевич. В бюсте дважды Героя Советского Союза С. Ковпака (1945) она стремится бережно донести до зрителей достоверный облик партизанского военачальника. Внимательно переданы черты лица, излучающий силу воли сосредоточенный взгляд. В последующие годы Петрашевич работает над портретами выдающихся деятелей украинской культуры — писателя-драматурга А. Корнейчука, народного артиста СССР Г. Юры. Гармоничностью пластического и психологического решения отмечен портрет народной артистки СССР Н. Ужвий в роли Ганны Задорожной из пьесы И. Франко «Украденное счастье» (1951).

Как мастер героического военного портрета получил известность скульптор Я. Кравченко, создавший в 1951 году портрет подполковника И. Зайцева. Внешняя яркость и благородная мужественность сосредоточенного сильного характера переданы скульптором при помощи энергичной моделировки выразительных черт лица. Мастерски выполненный в мраморе, этот портрет вошел в число заметных достижений украинской скульптуры своего времени.

187. В. Литвиненко. Охотничья лирика. 1951

К лучшим произведениям украинского искусства принадлежит портрет-тип «Партизанка» работы О. Супрун (1951, *илл. 191*). В лаконичной композиции погрудного изображения просто и глубоко раскрыт характер молодой патриотки. Драматизм суровой борьбы наложил на лицо героини печать гнева. Вместе с выражением мужественной решимости и отваги в портрете переданы женственность, нежность, душевная чистота. Это впечатление усиливается классической ясностью пластической формы, мастерством тщательной обработки мрамора.

Одно из видных мест в украинском послевоенном искусстве занимает творчество А. Ковалева. Уже в первых работах, портретах композитора Л. Ревуцкого, поэта М. Рыльского и скульптора М. Лысенко, он обнаружил тонкое понимание характера людей со сложным духовным миром. Большим содержанием привлекает портрет «Советский юноша» (1948). Музыкальностью проникнуты мраморные портреты-миниатюры «П. Чайковский», «Н. Лысенко», «М. Глинка».

Одухотворенностью и красотой исполнения отмечен портрет «В. И. Ленин» (1951).

Умение раскрыть индивидуальное своеобразие и типические черты в характере человека при большой простоте и естественности образа, идущей от непосредственного восприятия натуры, составляет сильную сторону мастерства Ковалева. К лучшим его произведениям относится портрет Героя Социалистического Труда Е. С. Хобты (1949, *илл. 192*). В живом, заинтересованном взгляде умных глаз, характерном повороте головы, богатой оттенками пластике лица запечатлен своеобразный рассказ о прожитых в труде долгих годах жизни, бескомпромиссной прямоте и воле, внутреннем достоинстве простой крестьянки, ставшей передовой, знатной женщиной страны.

188. А. Пащенко. Весенние воды. 1955. Из серии «Киевская сюита»

Большая творческая удача Ковалева — портрет Героя Социалистического Труда академика В. Филатова (1952). Образ выдающегося ученого, сделавшего столько добра людям, суров и замкнут. Предельно проста и строга фронтальная поза Филатова в наглухо закрытом халате врача. Но тщательно проработанная форма с легчайшими, едва уловимыми переходами светотени, артистизм обработки искрящегося белого мрамора подчеркивают благородство образа, напоминают о лучших традициях русской классической скульптуры.

Мастерски раскрывает облик простых тружеников И. Макогон в портретах забойщика В. Побоки и дважды Героя Социалистического Труда С. Виштак (1958).

С интересными, островыразительными психологическими портретами Героев Социалистического Труда академиков А. Богомольца и В. Волгина (1945—1946) выступил Л. Муравин. Значительность и многогранность образа раскрыты в портрете академика Н. Стражеско работы И. Шаповала (1949). Прекрасно исполнен им в белом мраморе и «Портрет отличницы» (1950), привлекающий светлым обаянием юности. Проникновенно запечатлен облик ученого в портрете академика Л. А. Булаховского Э. Фридманом (1947).

В портретах А. Олейника большую роль играет повествовательность. Изображая людей в привычной обстановке их жизни и труда, в активном действии, скульптор раскрывает изображаемые характеры средствами динамичной композиции, жеста, выразительных деталей, зачастую обращаясь к форме поясного портрета. Знатный сталевар Иван Невчас (1949) представлен им в сильном, развернутом в пространстве движении. Голова резко наклонена, левая рука в рукавице согнута перед грудью, правая с клюшкой откинута назад. Сила характера портретируемого, смелость, трудовая сноровка раскрываются скульптором в одном из наиболее ответственных, напряженных моментов труда. Портрет председателя колхоза Героя Социалистического Труда Л. С. Водолаги (1951, *илл. 193*) решен более сдержанно. В нем также большое внимание уделено жесту (руки хлебороба осторожно мнут колосок пшеницы, пробуя ее на спелость). Выразительно передана экспрессия открытого вдумчивого лица. Образ психологически многогранен. Он выражает скромность и мужество, трезвое знание и мечту.

Жизненной достоверностью отмечен портрет знатного колхозника М. Озерного работы И. Знобы (1949). Скульптор внимательно передает особенности лица Озерного, спокойный проницательный взгляд, скрытую теплоту. Знобе принадлежат высеченные из мрамора портрет В. И. Ленина (1947) и романтический монументальный портрет пламенного героя-ленинца В. В. Бабушкина (исполненный совместно со скульптором В. Знобой и установленный как памятник в Днепропетровске и в Ленинграде).

Мастерски выполнены в дереве портреты-типы «Звеньевая» В. Клокова (*илл. 194*) и «Хозяин Верховины» В. Борисенко (оба 1957).

Высокий уровень развития бытового жанра характеризуют скульптурные работы В. Знобы «Бокораш», Клокова «Перед стартом», произведения В. Свиды, посвященные трудящимся Закарпатья, и ряд других работ, раскрывающих разнообразные стороны жизни советских людей. Интерес художников к отображению национальных черт проявляется и в характерности народного типажа с его раздумчивой неторопливостью движений, благородством, сердечностью и отвагой и в этнографизме бытовых деталей, насыщенных элементами народного искусства. Все это широко выражено в удачных исторических портретах «Олекса Довбуш» Н. Рябинина и В. Сколоздры (мрамор, 1951), «Народный мастер Ю. Шкрибляк» В. Одреховского (дерево, 1957) и во многих других.

Одним из лучших произведений украинской станковой скульптуры того периода является портрет В. Белинского работы П. Мовчуна (мрамор, 1953).

Ряд портретов деятелей отечественной культуры создали Я. Чайка («Ярослав Галан»), Г. Новокрещенова («Лев Толстой»), Г. Гутман («Н. Чернышевский»), И. Севера («Иван Франко»).

В 1952—1954 годах в связи с подготовкой к 300-летию воссоединения Украины с Россией украинские скульпторы много работали над образом Богдана Хмельницкого (И. Кавалеридзе, А. Ковалев). Романтикой овеяна трехфигурная конная группа «Перед боем» О. Супрун и А. Белостоцкого, изображающая Богдана Хмельницкого с боевыми соратниками. Этим скульпторам также принадлежит выразительный погрудный монумент Ивана Франко, установленный в Киеве.

Значителен образ Тараса Шевченко, созданный М. Лысенко (1945, *илл. 195*). Крутой наклон головы, широко развернутые плечи, суровые зоркие глаза из-под нависших бровей полны мятежной, неукротимой силы духа. Над портретами Шевченко работали и другие скульпторы, в частности О. Кудрявцева и И. Макогон.

Старейшего мастера скульптуры И. Кавалеридзе увлекают люди могучего таланта и интеллекта, вобравшие в себя творческий гений народа. В. И. Ленин, М. Горький, Л. Толстой, Ф. Шаляпин — герои его небольших, преимущественно двухфигурных композиций (*илл. 196*).

В ряде произведений исторического жанра раскрывается тема революции и гражданской войны (Н. Су-

189. М. Лысенко, В. Бородай, Н. Суходолов. Памятник Н. А. Щорсу. 1954. Киев

190. В. Мухин, В. Агибалов, В. Фелченко. Модель памятника молодогвардейцам в Краснодоне. 1951

ходолов — «Арсенальцы», В. Бородай — «Уходили комсомольцы», В. Селибер — «Сиваш», А. Скобликов — «Петр Алексеев»). Яркий образ создала Л. Сабанеева в скульптуре «После гражданской».

В 50-е годы украинские скульпторы продолжают работать над образом В. И. Ленина. Помимо уже названных произведений, заслуживают упоминания проникновенный портрет работы М. Декерменджи, в котором Ильич изображен сидящим в кресле с книгой в руках, и композиция А. Олейника «Ходок у Ленина», раскрывающая единство вождя и народа.

Е. Белостоцкий и Э. Фридман создали скульптурную группу «К. Маркс и Ф. Энгельс» для Московского университета.

Послевоенное пятнадцатилетие было плодотворным этапом в развитии украинской советской скульптуры. Это был период значительного профессионального роста, освоения главных художественных задач современности, значительного проникновения в разнообразные стороны современной и исторической действительности. Новые шаги в этой области связаны с дальнейшим периодом развития советского искусства.

Для украинского декоративно-прикладного искусства 40-е — 50-е годы были весьма сложным этапом развития. В период гитлеровской оккупации население вынуждено было кустарным способом производить все необходимое для жизни — одежду, посуду, другие предметы быта.

После окончания войны партия и правительство, выдвигая общие задачи по восстановлению разрушенного народного хозяйства, уделяют большое внимание отдельным его отраслям, в частности вопросам художественной промышленности. Еще в 1944 году Совнарком УССР и ЦК КП(б)У приняли постановление «О возрождении и развитии художественных промыслов на Украине». Начинается активное восстановление пострадавших, реконструкция старых и строительство новых предприятий художественной промышленности: текстильных, керамических, мебельных и других. Постепенно налаживается работа специальных учебных заведений. В художественную промышленность стали приходить квалифицированные специалисты. Проводятся конкурсы на лучшие произведения, поощряется совместное творчество народных мастеров и профессиональных художников, организуются выставки. Украинские мастера успешно выступали на республиканских, всесоюзных, а также на международных выставках. Их творчество получило высокую оценку советской и мировой общественности. Свидетельством этого может служить тот факт, что произведения украинской художницы Е. Белокур на международной выставке в Париже в 1948 году были отмечены золотой медалью.

Как и до войны, во второй половине 40-х — в 50-е годы декоративно-прикладное искусство на Украине отличается разнообразием видов.

В развитии ковроделия наблюдалось два основных направления. Одно из них было связано с изготовлением традиционных бытовых орнаментальных ковров массового производства, другое — с созданием ковров тематических, уникальных, как правило, посвященных большим историческим событиям в жизни советского

191. О. Супрун. Партизанка. 1951

192. А. Ковалев. Портрет Героя Социалистического Труда Е. С. Хобты. 1949

общества и изготовленных к знаменательным датам и праздникам (*илл. 197*). Орнаментальные ковры разделялись на две группы: изделия с композициями растительного характера и ковры с геометрическим орнаментом. Первые были распространены главным образом в центральных районах Украины, вторые — преимущественно в западных областях республики. Образцами для изготовления орнаментальных ковров часто служили традиционные украинские народные изделия, созданные еще в дореволюционное время. Старые высокохудожественные образцы либо повторяли либо частично перерабатывали в соответствии с требованиями времени и условиями нового быта. Развивались и совершенствовались также традиции, сложившиеся уже в советское время.

С приходом в художественную промышленность все большего числа подготовленных специалистов стали появляться оригинальные образцы украинских орнаментальных ковров с цветочными и геометрическими рисунками. На основе традиционной киевской растительной орнаментики в конце 40-х годов создала ряд интересных эскизов ковровых изделий П. Власенко. В 50-е годы разработали композиции в традициях гуцульской геометрической орнаментики Т. Козленко и С. Повшук. Были исполнены также новые образцы в традициях полтавского ковроткачества и другие.

Весьма важное место в украинском ковроделии 40-х — 50-х годов занимали тематические ковры, созданные по рисункам профессиональных художников народными мастерами, среди которых особая роль принадлежит прославленной мастерице Н. Вовк. По типологическому признаку эти ковры можно разделить на несколько своеобразных групп: орнаментально-тематические, сюжетно-тематические и ковры-портреты.

Орнаментально-тематические ковры создавались в традиционном характере. Обычно в орнаментальную основу включали тематические элементы (символы, эмблемы, тексты), выражающие ту или иную идею. Интересный ковер «Дружба народов» был соткан в 1951 году гуцульскими мастерицами по проекту художницы П. Коротич. В центре его богато орнаментированного поля помещен герб Советского Союза. Обрамление, как и поле, состоит из геометрических орнаментальных элементов, чередующихся с декоративно трактованными гербами союзных республик нашей страны.

Некоторые сюжетно-тематические ковры похожи скорее на живописные полотна, чем на произведения декоративного искусства, — им явно недостает декоративных качеств, ковровой художественной специфики. То же можно сказать о коврах-портретах. Однако изделия подобного типа сыграли свою положительную роль в отыскании путей, приведших позднее к

193. А. Олейник. Герой Социалистического Труда Л. С. Водолага. 1951

194. В. Клоков. Звеньевая. 1957

более глубокому и верному декоративному решению сюжетно-тематических композиций ковров.

Интенсивно развивается на Украине в 40-е — 50-е годы художественный текстиль в форме домашнего, артельного и промышленного производства. Ткани, изготовлявшиеся в домашних условиях, особенно в первые послевоенные годы, предназначались, как правило, для сугубо практических, утилитарных целей (скатерти, полотенца, покрывала и т. п.). Несколько иной характер имела художественная продукция, производимая в артелях. Вытканные здесь декоративные рушники, тематические панно, портьеры, скатерти и другие изделия отличались подчеркнутой праздничностью, выставочностью и подчас неоправданной пышностью.

Артели специализировались на определенных изделиях. Так, Кролевец (Сумщина) известен прежде всего красно-белыми рушниками, в которых нередко очень выразительно органически сочетаются традиционный геометрический орнамент и декоративно трактованные тематические мотивы (Спасская башня Московского Кремля, советские эмблемы, мемориальные даты и т. п.). В Дегтярах (Черниговщина) изготовляли плахту — рапортную узорно-клетчатую ткань, напоминающую дорогие златотканые изделия. Прекрасные образцы такой ткани разработал С. Нечипоренко. Ткань применялась для драпировок и обивки мебели. Из нее делали также дорожки, коврики, портьеры, покрывала, декоративные подушки и прочее. Такая же по назначению, но полосато-узорчатая, интенсивная в цвете декоративная ткань производилась в Богуславе. Своеобразные декоративные ткани с длинным шерстяным ворсом изготовляли в артелях западных областей Украины. Из них делали дорожки, покрывала для кроватей, диванов, лавок («лижники»), мешкообразные наплечные сумки («бесаги»), набедренную женскую верхнюю одежду («горботки», «запаски») и т. п. Для всех этих тканых изделий характерен геометрический орнамент, состоящий в большинстве случаев из ритмически чередующихся гладкоокрашенных и узорчатых поперечных полос. Четко разработанный, переливающийся интенсивными тонами, он подчиняется какой-либо единой цветовой гамме — оранжевой, вишневой, темно-зеленой, золотистой и т. п.

На Украине в послевоенные годы выросла крупная текстильная промышленность, выпускающая художественные ткани из натурального и искусственного волокна. При помощи братских союзных республик были, в частности, построены и введены в действие такие крупные, оснащенные современным оборудованием

195. М. Лысенко. Портрет Т. Г. Шевченко. 1945

196. И. Кавалеридзе. В. И. Ленин и А. М. Горький на Капри. 1952

предприятия, как Дарницкий и Киевский шелковые, Херсонский хлопчато-бумажный и Черновицкий текстильный комбинаты. В ассортименте их — разнообразнейшие по структуре, фактуре, рисунку и цвету плательные, драпировочные и мебельные декоративные ткани, скатерти, покрывала, полотенца и другие изделия.

Большой популярностью в 50-е годы пользовалась на Украине плахтовая декоративная ткань. Много ее оригинальных образцов для производства на ремизных станках создал художник Киевской прядильно-ткацкой фабрики И. Решетник (*илл. 199*). Плахтовую ткань производили также Одесский текстильный комбинат и другие предприятия. На Черновицком текстильном комбинате на основе творческого использования буковинской народной орнаментики были разработаны новые интересные образцы декоративной ткани, в частности ковровых изделий, для производства на жаккардовых машинах.

С 1957 года в республике начинается производство декоративных мебельных тканей типа гобелена. Первым освоил их выпуск Дарницкий шелковый комбинат (ДШК) наряду с производством основной своей продукции — плательных тканей. При разработке проектов гобеленовой ткани художники ДШК умело использовали мотивы украинской орнаментики и новые сырьевые материалы.

В 50-е годы на Украине было положено начало промышленному производству набивных плательных тканей. Их стал вырабатывать Киевский шелковый комбинат, до того выпускавший только одноцветные ткани из натурального шелка.

Производство набивных тканей из искусственного шелка освоил Дарницкий шелковый комбинат. Вначале на ДШК выпускали ткани по образцам других предприятий, но через некоторое время были созданы оригинальные рисунки художниками комбината — Н. Грибань, Л. Пресняковой и другими. В набивных, а также декоративных тканях ДШК, как и в тканях других предприятий, во второй половине 50-х годов стали появляться мотивы народной орнаментики, геометрические и стилизованные растительные формы, условно-

образно решенные тематические композиции. Более уравновешенным становился колорит тканей.

Украина издавна славится своей вышивкой. Она и в рассматриваемый период была распространена по всей территории республики, существовала как в виде повсеместного домашнего народного творчества, так и в форме промыслового производства.

Промысловая вышивка развивалась в нескольких направлениях, которые были связаны, во-первых, с созданием уникальных сюжетно-тематических произведений (рушники, панно, портреты) и, во-вторых, с изготовлением так называемой массовой продукции (предметы одежды, интерьера и прочее). При этом главное внимание уделялось созданию вещей выставочных, торжественно-парадных. Такие изделия обычно проектировались профессиональными художниками, а исполнялись народными мастерами. Тематические рушники, панно посвящались выдающимся событиям и советским праздникам. Много вышивали тогда также портретов, в частности изображений В. И. Ленина, Тараса Шевченко, героев гражданской и Великой Отечественной войн. К сожалению, нередко упомянутые произведения имели натуралистическую трактовку и были излишне пестры.

Многие украинские вышивальщицы, работавшие в художественно-промысловых артелях, экспериментальных и учебных мастерских, украшали орнаментальной вышивкой предметы быта и одежды (рушники, скатерти, занавески, женские блузы и платья, мужские рубашки и т. п.). При этом они использовали лучшие народные традиции. Очень популярна в 50-е годы была, например, мужская рубашка «гуцулка», украшенная полихромным геометрическим узором с преобладанием красного цвета, и «украинка», вышитая нитками одного мягкого по тону цвета или согласованных сочетаний двух-трех оттенков.

В украинской вышивке различают много разнообразных стилистических черт, технических приемов, региональных художественных особенностей. Наиболее прославленными в этот период мастерами вышивки были А. Герасимович, А. Кулик, а также вышивальщицы села Клембовки (Винничина).

Видное место в прикладном искусстве Украины занимают декоративные росписи. Возникнув давно, они и до войны широко применялись для украшения стен жилища, различной домашней утвари. В 40-е — 50-е годы росписи бытовали на Украине как настенные украшения домов. Стены расписывали преимущественно растительными орнаментами как снаружи, так и внутри помещения. Для росписи применяли обычно цветные глины, мел, синьку, сажу и другие красители. Снаружи украшения чаще всего имели вид орнаментального фриза в верхней части стены; располагали также украшения в простенках или под окнами. Внутри хаты росписи делали на печке, над кроватью, в виде обрамления оконных и дверных проемов. В каждой местности искусство росписи имело свои художественно-стилистические особенности.

Большая потребность населения в орнаментальном украшении интерьера хаты обусловила появление в свое время росписей, выполненных на бумаге. Одним из выдающихся центров искусства росписи на Украине является село Петриковка Днепропетровской области. Еще в довоенное время здесь была создана школа декоративной живописи, где учили традиционным росписям на бумаге. Особенно много для развития данного вида искусства сделала большой мастер и неутомимый энтузиаст своего дела Т. Пата (*илл. 200*). Она воспитала в рассматриваемый период многих известных мастеров петриковской росписи [40].

Отличительными чертами петриковской росписи являются богатство творческой фантазии в построении живописно-декоративных растительного характера композиций (как правило, в виде букета), ажурная легкость разработанных мотивов, виртуозность живописного мазка, яркость, многоцветность колорита. В орнаментальные мотивы иногда вплетаются декоративно трактованные птицы. Выполняют петриковские мастера также тематические работы, посвященные определенным событиям, выдающимся датам. Решение темы осуществляется путем включения в орнаментальные композиции соответствующих символических знаков (эмблем, текстовых и цифровых элементов).

Выдающихся мастеров декоративной живописи дала Киевщина. Одним из них является П. Власенко из села Веселиновки (бывшие Скопцы). Как и раньше, она принимала участие в создании эскизов монументальной декоративной росписи для архитектуры, много создала росписей на бумаге. Все ее произведения отличаются выразительностью крупных цветочных орна-

197. Д. Шавыкин. Гобелен «Освобождение Киева». 1946

198. Е. Белокур. Завтрак. 1950

199. И. Решетник. Плахтовая ткань. 1952

ментов, предельной четкостью рисунка, интенсивностью колорита.

Интересные произведения декоративной живописи создает М. Примаченко из села Болотное Киевской области. Ее манера письма существенно отличается от манеры петриковских мастеров и других художников, работающих в данной области искусства. Фантастические, сказочные звери и цветы Примаченко остродекоративны, подчеркнуто эмоциональны (*илл. 201*). Этого художница достигает, как правило, решением плоскостных композиций крупными, локальными цветовыми пятнами. Выполняет Примаченко свои работы гуашью на бумаге.

Исключительно самобытны живописные произведения Е. Белокур из села Богдановка Киевской области, написанные маслом на холсте. Многочисленные изображения любовно выписанных цветов и плодов на полотнах символизируют красоту и богатство родной природы, святость труда, радость жизни (*илл. 198*). Художница нередко группирует в композиции причудливо-сказочные по очертанию декоративные формы. Они мягко переходят одна в другую, являя высокую живописную культуру и благородство колорита. Творчество Белокур — уникальное явление в истории украинского искусства. Громко заявив о себе в 30-е годы, мастера декоративного искусства продолжали развивать уже сложившиеся новые традиции.

Одной из важных отраслей украинского декоративно-прикладного искусства всегда была художественная обработка дерева. В 40-е — 50-е годы многие декоративные вещи из дерева изготовляли специально для показа на выставках, для музеев, подарков. По способу художественной обработки все выполненные в дереве работы можно разделить на скульптурные изделия и вещи, орнаментированные плоской резьбой, часто дополненной инкрустацией.

Скульптурно-декоративные произведения исполняли во многих местностях Украины. На Киевщине в эти годы наиболее известным был народный мастер П. Верна из Борисполя. Темы для произведений художник черпал из богатого украинского фольклора и литературы, из современной жизни. Его увлекал также портрет — бюст «В. И. Ленин», барельеф «Тарас Шевченко». Резцу мастера принадлежат скульптурные композиции «Прогнали немцев», «Бандурист» и многие, многие другие. По манере исполнения произведения Верны продолжают лучшие народные традиции, а порой тяготеют к станковой скульптуре.

Интересные барельефы выполнял народный резчик по дереву Я. Усик из Миргорода. Созданные им в 40-е — 50-е годы портреты Шевченко, Гоголя, Горького, декоративные панно «Страна Советов», «Слава труду» и другие произведения оригинальны по композиции и отличаются высокой культурой исполнения. На Полтавщине работали в это время и такие известные мастера, как В. Гарбуз и Я. Халабудный. Они изготовляли декоративные полочки, тарелки и другие изделия в характерных традициях полтавской резьбы.

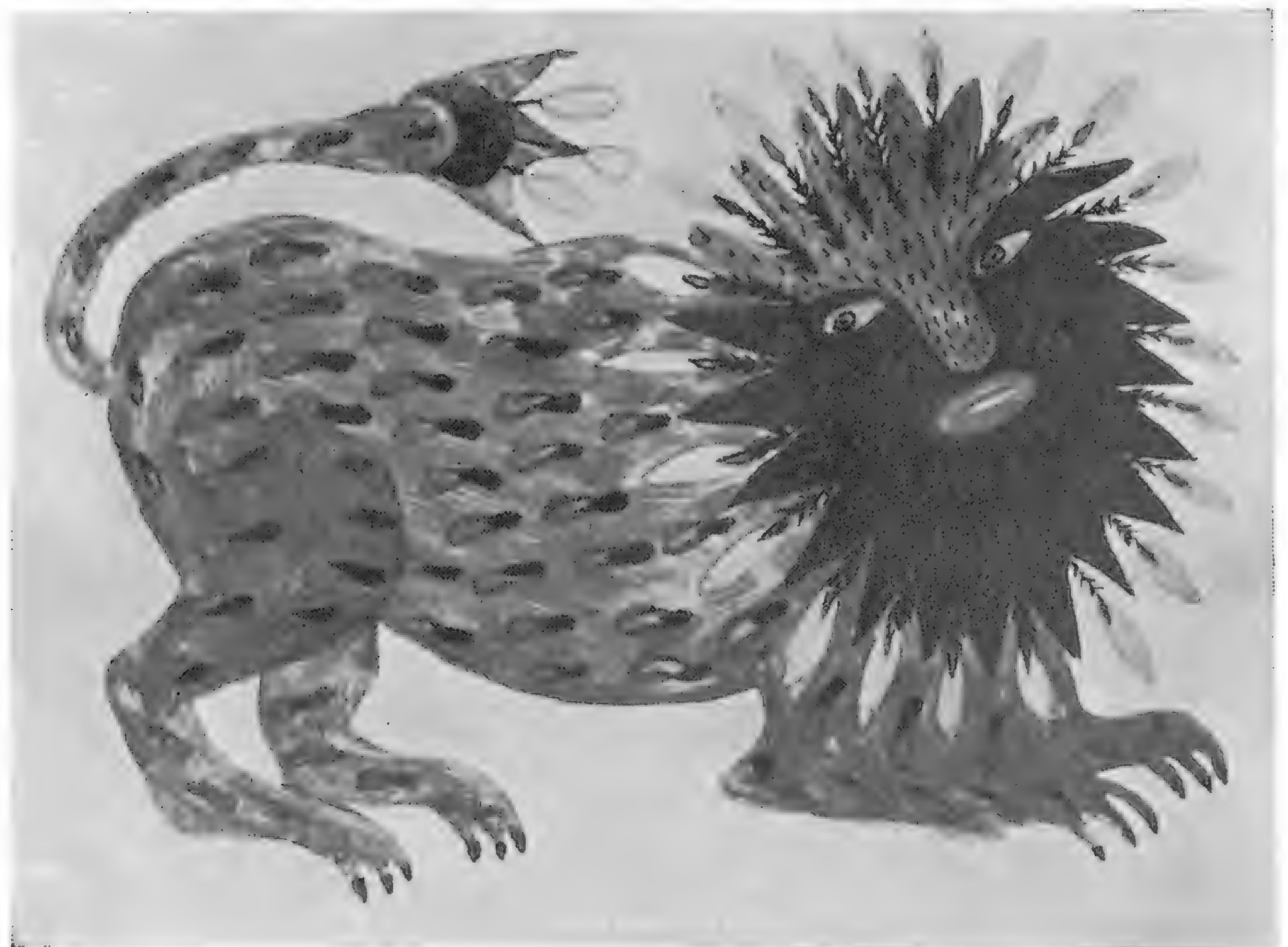
Над круглой декоративной скульптурой работали резчики Львовской и Тернопольской областей: В. Одреховский, А. Фигель, братья М. и Ю. Амбицкие. Произведения этой группы в отличие от мягко моделированной деревянной пластики центральных областей Украины характеризуются более энергичной обработ-

200. Т. Пата. Декоративное панно «Павлин на калине». 1954

кой скульптурной формы, широкими, смелыми порезками. Видным мастером деревянной пластики является В. Свида, работающий в Ужгороде. Это один из наиболее своеобразных художников Закарпатья. В его произведениях 40-х — 50-х годов отображены этнографические черты гуцулов того времени («Гуцулка с лошадью», «Иду в партизаны», «На полонину» и т. п.).

Большую группу художественных изделий из дерева составляют произведения, выполненные в технике плоской орнаментальной резьбы и инкрустации. Такой вид художественной обработки дерева распространен главным образом на Гуцульщине (Ивано-Франковская область). В ассортимент входят декоративные тарелки, всевозможные шкатулки, футляры для книг, декоративные палки («топорики», «келефи»), дудочки.

Гуцульские резчики — непревзойденные мастера своего дела. Они знают много способов обработки дерева. Весьма тонко владеют техникой так называемой чистой орнаментальной резьбы известные гуцульские резчики братья Ю. и С. Корпанюки. Композиции, вы-



201. М. Примаченко. Лев. 1945

202. И. Михайленко, Д. Черновол, В. Новиков. Здание Драматического театра. 1953. Тернополь

полненные резьбой и дополненные инкрустацией металлом, бисером, перламутром и разноцветным деревом, создают В. Гавриш, Н. Кищук, Н. Тимков, Я. Тонюк и другие.

Оригинальны и красивы деревянные изделия, украшенные способом художественного выжигания. В этом виде творчества особенно прославился И. Грималюк. Произведения гуцульских мастеров знают в нашей стране и за рубежом. На Всемирной выставке во время фестиваля молодежи и студентов в Варшаве в 1957 году работы молодого резчика из Косова Н. Федирко были удостоены золотой медали.

Существуют и другие способы художественной обработки дерева. Так, на Львовщине культивируется орнаментальная и тематическая плоская резьба по подкрашенному и полированному дереву. Известным центром этого вида творчества является село Яворив, где находится школа художественных ремесел. Интересны изделия (шкатулки, вазочки, чернильные приборы и т. п.) одного из преподавателей школы — мастера И. Станько. Весьма оригинальный способ художественной обработки дерева встречаем на Черниговщине, в частности в городе Борзна. Очень своеобразные декоративные произведения — тематические панно, портреты, предметы для интерьера (шкафчики, полочки, декоративные тарелки) — создает способом разноцветной инкрустации на дереве соломкой местный художник А. Саенко.

Издавна славится Украина своей керамикой. В послевоенное пятнадцатилетие в республике развивались гончарная керамика, майолика, фаянс, фарфор. Наряду с безусловными достижениями и успехами здесь было немало спорного, не характерного для этого вида творчества, заимствованного от станковых искусств. Наиболее рациональной, выполненной в характере материала и удовлетворяющей практические утилитарные и эстетические потребности населения была гончарная керамика.

Терракотовые и майоликовые изделия изготовляли в традиционных керамических центрах — Киеве, Василькове, Опошне, Косове, Ужгороде и других. Художественная продукция каждого из центров отличается характерными стилистическими признаками. Ведущими мастерами в то время были Д. Головко, А. Грядунова, П. Иванченко, Г. Пошивайло, П. Цвилик.

В послевоенные годы на Украине отстроены и пущены в действие фарфоровые заводы — Барановский, Городницкий, Довбышский, Коростенский, Полонский и Киевский экспериментальный керамико-художественный. Они производили бытовую, главным образом столовую посуду, а также художественно-декоративные изделия (вазы, настенные тарелки, фигурные сосуды, малую пластику). Так называемый массовый фарфор орнаментировали в основном растительными мотивами. Наряду с ручной росписью декорировали также при помощи штампа, трафарета, декалькомании. Новое интересное направление в художественном оформлении украинского фарфора дало применение петриковской народной росписи, в частности мастеров В. Клименко, сестер В. и Г. Павленко, М. Тимченко. Большое внимание уделялось выпуску уникальных произведений. В оформлении последних отражались важные исторические и современные события, однако часто оно выполнялось под сильным влиянием станковых видов искусства и нередко лишено было специфических черт народного декоративного творчества.

Художественно-бытовой фаянс выпускали Будянский завод Харьковской области и Каменно-Бродский на Житомирщине. Продолжительное время фаянсовые изделия (столовые наборы, тарелки, кружки) изготовляли по старым образцам. Лишь в 50-е годы художники стали разрабатывать новые формы на основе творческого переосмысления лучших традиций украинского народного искусства.

Интенсивно развивалось в республике производство художественного стекла. Украинские специалисты в послевоенное время овладели многими техниками его обработки. Однако до середины 50-х годов использовались в основном два способа декорирования — гравировка и глубокое травление. При помощи последнего на киевском заводе были созданы оригинальные образцы художественной посуды в лучших украинских традициях. На Львовском и Стрийском стеклозаводах, кроме массовой посуды, изготовляли уникальные произведения. Многие декоративные изделия украшали художественной гравировкой.

Производили также декоративную посуду способом свободного выдувания (так называемое гутное стекло). Наиболее интересны изделия львовского мастера гутного искусства П. Семененко. С начала 50-х годов

203. Общий вид Крещатика. 1948—1953. Киев

украинское художественное стекло с успехом демонстрируется на международных выставках и ярмарках.

В целом украинское декоративно-прикладное искусство в 40-е — 50-е годы развивалось в общем русле советской художественной культуры и достигло значительных успехов.

Окончание Великой Отечественной войны поставило архитекторов Украины, как и зодчих других республик, перед проблемой восстановления разрушенных городов и сел. Большое строительство развернулось в Киеве, Харькове, Донецке, промышленных городах Донбасса и индустриального Приднепровья. Самоотверженными усилиями народа восстанавливаются и входят в строй многочисленные промышленные предприятия, в том числе Днепрогэс имени В. И. Ленина и гиганты индустрии Харькова. Отстраивая разрушенные города и села, архитекторы и строители делают их удобней и красивей, чем они были до войны. Вместе с тем архитекторы старались бережно сохранить и воссоздать все то, чем гордились мы в прошлом. Тщательно реставрированные Графская пристань и здание Панорамы обороны Севастополя органически вошли в новые ансамбли города-героя.

Восстановление разрушенного было только первым шагом, одновременно началось новое огромное промышленное строительство. Сооружались крупные предприятия, шахты, заводы, строили Каховскую и Кременчугскую гидроэлектростанции на Днепре, а рядом с ними вырастали новые населенные пункты. На карте Украины появляются города Новая Каховка, Червоноград, Нововолынск, были построены новые поселки на Донбассе, в Криворожье и Львовско-Волынском угольном бассейне.

Эти годы отмечены интенсивным развитием строительной индустрии. Возникают первые домостроительные заводы и комбинаты стройиндустрии на Донбассе и в Киеве. В строительство все больше начинают внедряться сборный железобетон, конструктивная и облицовочная керамика, гипсоблочные перегородки, сухая штукатурка и многие другие материалы. Формируется типовое проектирование. Начав с одиночных проектов, архитекторы быстро переходят к созданию

серий типовых проектов жилых домов, которые успешно применяются в массовом строительстве; появляются типовые проекты школ, клубов. В городах и селах были построены тысячи новых жилых домов и общественных зданий. Возникли новые типы школ, детских учреждений, коммунально-бытовых зданий.

В первые годы архитектура в основном продолжала направление развития предвоенных лет. Многие архитекторы шли в своем творчестве от принципов русского классицизма, Ренессанса и украинского барокко. Предпринимались попытки придать особую национальную характерность архитектуре зданий Киева, Чернигова и других городов Украины. Получают большое распространение декоративные мотивы украинского барокко и народного творчества. Особенно наглядно эта тенденция проявилась в застройке Новой Каховки. Построенные по типовым проектам жилые и общественные здания здесь украшены многочисленными орнаментальными вставками, напоминающими росписи украинских хат, что придает каждому из них своеобразие, индивидуальность.

В планировке реконструируемых и вновь строящихся городов преобладает стремление выделить главные магистрали, создать четко ограниченные пространства площадей, ансамблей с подчеркнутыми осями и центрами композиций. Главным планировочным элементом города явился небольшой квартал, обстроенный по периметру жилыми зданиями. Решая эту задачу, архитекторы в отличие от прошлого проектируют преимущественно типовые здания, стараясь достигнуть выразительности застройки сочетанием жилых домов и зданий общественного назначения, разнообразием озеленения улиц и кварталов.

В первые послевоенные годы получили большое распространение малоэтажные жилые дома. С 1948—1950 годов происходит переход к сооружению в городах 4—5-этажных домов. Изменяется масштаб застройки города, возникают более сложные художественные задачи, связанные с формированием архитектуры многоэтажных секционных жилых домов. Совершенствуется планировка жилья, разрабатываются основы перехода к индустриальному возведению домов из крупных блоков и панелей. К концу десятилетия начинают сооружать первые дома из крупных сборных элементов. Однако многие новые прогрессивные решения архитектуры тех лет сохранили на себе отпечаток старых форм. Наряду с первыми сборными каркасно-панельными жилыми домами заводского изготовления, построенными на Донбассе, сооружались дома с классическими портиками и колоннадами.

Среди застроек этого периода выделяются первый каркасно-панельный жилой дом в Киеве (архитекторы В. Елизаров, М. Епифанович, В. Конопацкий). В его архитектуре привлекают гармоничность общего построения, хорошие пропорции элементов. Но вместе с тем отчетливо видно противоречие между новыми формами индустриального происхождения и применением отдельных элементов ордерной системы. Такой же характер имеет архитектура первых крупноблочных жилых домов, построенных в городе Жданове.

В строительстве общественных зданий преобладали уникальные постройки. К их числу принадлежат кинотеатр «Киев» в столице Украины (1952, архитекторы В. Чуприна, А. Таций, П. Жилицкий), Дом техники в Ворошиловграде (1950—1953, архитекторы В. Фадеичев, Б. Дзбановский и М. Сыркин), Центральный республиканский стадион в Киеве (архитектор М. Гречина и другие, 1937—1941, реконструкция после войны).

Послевоенные годы были периодом формирования центров многих городов республики. Большие работы проведены в центральной части Донецка, в Чернигове, Тернополе (*илл. 202*), Херсоне. Наиболее значительным явлением была застройка Крещатика в Киеве (*илл. 203*). Строительству предшествовал Всесоюзный конкурс (1945), в котором приняли участие ведущие архитекторы Советского Союза. Победу в этом творческом соревновании завоевал коллектив архитекторов под руководством А. Власова (А. Добровольский, В. Елизаров, Б. Приймак, А. Заваров, А. Малиновский, который и подготовил окончательный проект, 1949). Весьма интересны в композиции ансамбля Крещатика его объемно-пространственное решение, живописность, сочетание широкой бульварной магистрали с организацией на ней ряда площадей и пространственное раскрытие застройки со стороны Печерска. В соответствии с этим замыслом одна сторона Крещатика имеет сплошной фронт застройки, а другая застроена различными по объемам отдельно стоящими зданиями, в разрывах между которыми просматриваются крутой склон крещатикской долины и здания второго плана. Удачен и поэтично решенный бульвар, засаженный каштанами.

Значительные усилия архитекторов были сосредоточены на восстановлении многочисленных сел, разрушенных в годы войны, и строительстве новых. Особенно большие работы были проведены в связи с переселением жителей из районов образования Каховского и Кременчугского морей. Творчество зодчих на селе характеризуется развитием традиционных для украинской архитектуры мотивов. Живописность застройки, белизна стен и красочность отдельных элементов дома (дверей, окон) характерны для большинства районов Украины. Особенно выделяются среди других областей жилые дома Закарпатья.

Рассматриваемый период отмечен активным творческим содружеством архитекторов, художников и скульпторов. В эти годы были созданы Холм славы во Львове, памятник и диорама на Сапун-горе (близ Севастополя), Некрополь бригады полковника П. Ф. Горпищенко в Севастополе, памятник советским воинам-освободителям в Черновицах. Все упомянутые памятники символизируют величие победы в Отечественной войне и славу павшим героям Советской Армии.

Тематические плафоны, настенные росписи и скульптура органически вошли в архитектуру Дворца культуры и Летнего театра в Новой Каховке, Дворца моряков в Одессе и Дворца культуры в Рутченково.

1955—1959 годы явились началом нового этапа в развитии архитектуры Украинской ССР. Пересматриваются принципы застройки городов и сел. Получает развитие строительство крупных новых жилых районов на свободных от застройки территориях. Начинается массовое возведение жилья индустриальными методами. Новые типы жилых домов имеют малометражные квартиры и рассчитаны на посемейное заселение. Зодчие начинают осваивать возможности художественного формирования объектов архитектуры, заложенные в развитии индустриального домостроения.

ИСКУССТВО БЕЛОРУССКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Советская Белоруссия в первые же дни войны приняла на себя удар врага. Вместе со всем народом активную борьбу против оккупантов вели художники. В обстановке военного времени на первый план выдвинулся наиболее оперативный вид изобразительного творчества — графика. В начале июля 1941 года редакция газеты «Звезда» стала выпускать в Гомеле агитплакат, позднее превратившийся в сатирическую газету под названием «Раздавим фашистскую гадину» (РФГ). Многие из художников сменили кисть живописца или резец скульптора на карандаш графика, чтобы разить врага оружием сатиры и вести в документальных зарисовках запись боевых подвигов советских патриотов. В РФГ, в частности, активно сотрудничали живописцы И. Ахремчик и А. Шевченко, скульптор З. Азгур и только что окончившая художественное училище В. Козак, гомельский художник Б. Звиноградский, юноша самоучка В. Букатый.

Несколько позднее, когда Гомель был оккупирован и газета РФГ стала выходить в Москве, над рисунками для нее вместе с белорусскими художниками работали московские и ленинградские графики Л. Бродаты, Б. Ефимов, К. Елисеев, Д. Дубинский, с особенным постоянством — Г. Вальк. Мастерство исполнения рисунков, карикатур и шаржей на страницах газеты из номера в номер возрастало. В РФГ начал сотрудничать Д. Красильников, художник из Татарии, впоследствии переехавший работать в Белоруссию.

Параллельно с газетой-плакатом «Раздавим фашистскую гадину» издавался сатирический листок «Партизанская дубинка». В нем участвовали белорусские художники Е. Зайцев, М. Филиппович, Е. Красовский, Б. Малкин и другие. Здесь же помещали свои произведения и художники многих братских республик — О. Верейский, В. Горяев.

В тылу врага, во многих партизанских отрядах издавались газеты, листовки, рукописные журналы с иллюстрациями художников-партизан.

В Москве в 1942 году было организовано при ЦК КП(б) Белоруссии издательство «Савецкая Беларусь», которое наряду с другими изданиями выпускало и художественную литературу. Печатались на родном языке произведения белорусских классиков, видных современных прозаиков и поэтов. Книги были небольшого формата, убористо отпечатанные на простой серой бумаге, в обложках, оформленных очень лаконично, преимущественно в два цвета — красным и черным. В работе над ними принимали участие Малкин, Ахремчик, Красовский, Филиппович и другие.

Все, что создавали художники, и в частности графики, в дни войны — от самой торопливой зарисовки до книжной обложки и плаката — проникнуто патриотическим чувством, уверенностью в конечной победе советского народа. Таковы и композиция для РФГ начинающего графика Букатого «Партизаны! В бой за родную Беларусь!» (1942), и уверенно исполненные рисунки Валька «Партизан, спаси их от фашистских убийц!», «Смерть гитлеровским рабовладельцам!» (оба 1943), и многочисленные меткие карикатуры, разоблачавшие врага. В сатирических рисунках Д. Красильникова «В Крыму», «Весна на Днестре», «Переправа через Дунай», «Ось Рим — Берлин — Токио» (*илл. 205*) конкретность, подробность в деталях и сама география сюжетов развенчивают пресловутую непобедимость гитлеровских полчищ, демонстрируя их поспешное отступление все дальше на запад. Последний из этих рисунков показывает полнейший крах авантюры объединившихся агрессоров.

Документальными очерками остались многочисленные походные зарисовки художников-воинов и партизан. Волнуют жестокой правдой первого периода войны рисунки Е. Зайцева 1942 года: «Взорванный завод» — бездействующие заводские трубы в безлюдном заснеженном поселке и «Минские беженцы» — только что оставившие родные, обжитые места и уходящие от врага на восток советские люди. Эмоциональны и жизненны фронтовые зарисовки И. Давидовича. В таких листах, как «На запад», «С кухней на передовую», «Капитан Шабурин», чувствуется обобщение множества наблюдений, и вместе с тем рисунки-репортажи сохранили в себе атмосферу напряженных дней войны. Привлекают достоверностью наброски художников-партизан В. Суховерхова, Г. Бржозовского.

Вспоминая военные годы, нельзя не отметить молодого в то время художника С. Романова, сражавшегося на белорусской земле в партизанских отрядах. Его

204. С. Романов. Мать партизана. 1944

рисунки 1943—1945 годов «Привели языка», «В партизанской землянке», «Партизанская разведка», «Отряд собирается по тревоге», «Отдых партизан», «Мать партизана» (*илл. 204*) и многие другие составляют целую повесть о жизни и борьбе советских людей в тылу врага.

Несмотря на то что обстановка военного времени выдвинула на первый план такие виды изобразительного творчества, как политический плакат, карикатура, походная зарисовка, многие белорусские живописцы не прекращали работу над станковыми произведениями. Об этом свидетельствовала, в частности, художественная выставка 1944 года, организованная в залах Государственной Третьяковской галереи в ознаменование 25-летия БССР. Правда, большинство произведений живописи имело характер быстрых набросков с натуры, этюдов и эскизов, но остро схваченные ситуации, эпизоды верно отражали настроение советских людей, их волю к борьбе с оккупантами, борьбу не на жизнь, а насмерть.

Эскиз Е. Зайцева «Похороны героя» был написан в конце 1942 года под впечатлением гибели белорусского героя-партизана Константина Заслонова. Здесь ощутимо стремление живописца создать обобщенный образ народного героизма, народной скорби.

Преступления немецкого фашизма на нашей земле, его человеконенавистничество, грабительские повадки захватчиков разоблачают полотно В. Бялыницкого-Бирули «По следам фашистских варваров» и первая большая картина (дипломная работа) М. Беленицкого «Фашистская грабьармия».

Е. Красовский представил выразительное полотно «Земля» (1942), исполненное в суровой серой гамме: люди уходят из сожженной немцами деревни, старик крестьянин как самое драгоценное берет с собой горсть родной земли. Здесь же экспонировался написанный им «Портрет партизана» (1944) — немного угловатого парня, в лице которого читаются и широта души, и независимость характера, и стойкость.

В экспозицию вошли портреты белорусских партизан, созданные Ф. Модоровым: Героя Советского Союза В. И. Яремчука (1943), Н. И. Шешко (1944) и других.

Рядом с известными мастерами выступают и молодые. Так, несомненной удачей явился «Портрет партизанки Нины Хахалиной» (1943) тогда начинающего художника З. Павловского, в котором удивительно хорошо сочетаются открытый взгляд, непринужденность, собранность и воля девушки.

Военное время остро ощутимо и в портретах деятелей культуры. В образе народной артистки БССР балерины А. В. Николаевой (1943) Зайцев достиг большой психологической и эмоциональной выразительно-

205. Д. Красильников. Ось Рим — Берлин — Токио. 1944

сти. Несомненной удачей Ахремчика являются портреты народных артистов БССР Г. П. Глебова и З. А. Васильевой (оба 1943). Изящество балерины Васильевой, естественность позы Глебова сочетаются с выражением глубокого волнения. Колорит — бархатисто-черный тон, усиленный бледным цветком в портрете Васильевой и голубизной шарфа в мужском,— строг и очень насыщен, звучен.

В годы Великой Отечественной войны белорусские театры работали в эвакуации. В Горьком и Коврове находился Белорусский театр оперы и балета, в Томске 1-й Белорусский государственный драматический театр, в Уральске, а затем в Орехове-Зуеве 2-й БГДТ, в Москве — Русский театр БССР. Условия военного времени наложили особый отпечаток на всю деятельность театров и их художников. Время беззаветных патриотических подвигов на полях сражений и в труде не могло не получить отзвука в репертуаре: влекли к себе и требовали особенно проникновенного прочтения темы гражданской и воинской доблести, тема Родины. И художники стремились к эмоциональности, доходчивости, достоверности в оформлении спектаклей.

Стремление показать суровую правду военных лет, донести до зрителя грандиозность событий отличает декорации О. Марикса к спектаклям «Фронт» А. Корнейчука (1942), «Нашествие» Л. Леонова (1943), «Испытание огнем» К. Крапивы (1943), «Заложники» А. Кучара (1944); есть этот строгий реализм и в декорациях Е. Николаева к спектаклям «В степях Украины» А. Корнейчука (1942), «Русские люди» К. Симонова (1942); живописны и выразительны декорации для оперной сцены С. Николаева, в особенности к опере «Олеся» Е. Тикоцкого (1944).

Белорусская скульптура, несмотря на огромные трудности, стоявшие в военные годы перед ее мастерами, смогла стать действенным и поистине боевым видом искусства.

Портретный жанр, органически сочетающий документальность с образной выразительностью, получает ведущую роль в белорусской пластике. Патриотический подъем, владевший скульпторами — часто непосредственными участниками военных событий,— придал публицистичность их произведениям.

З. Азгур создал галерею образов своих современников и воинов-патриотов прошлого. В основе ее лежит единый тематический и художественный замысел, суть которого показать через портреты конкретных лиц многогранный облик народа-героя. Обычно скульптор работает укрупненными формами, что обусловлено пониманием им образа как величественного памятника, рассчитанного на установку на открытом воздухе.

В то же время он часто показывает героев как бы в простой повседневной обстановке, внимательно разрабатывает мимику, выбирает характерные повороты, жесты и аксессуары, тщательно моделирует форму. Это придает его произведениям жизненную убедительность.

В числе лучших работ Азгура — портреты Героев Советского Союза партизана М. Сильницкого (*илл. 206*), снайпера Ф. Смолячкова, генерала А. Родимцева и майора А. Молодчего. (Все эти портреты выполнены в бронзе.) Бюст Сильницкого — это образ отважного народного мстителя, исполненного решимости, гнева и вместе с тем скромного и простого. Композиция почти фронтальна. Широкие плечи, волевая осанка и мягкий, согревающий большой человечностью взгляд. Расстегнутый ворот рубахи с национальным белорусским орнаментом — бытовая деталь, удачно дополняющая характеристику.

206. З. Азгур. Портрет Героя Советского Союза партизана М. Ф. Сильницкого. 1943

В 1944 году Азгур создал образ вожака повстанческого движения в Белоруссии XVII века Гаркуши. Вместе с бюстом князя Василька Минского (1943) эта работа явилась началом большой серии исторических портретов.

А. Бембель в эти годы создает одно из самых значительных своих произведений — портрет Героя Советского Союза Николая Гастелло (1943, *илл. 207*). Изображая конкретного человека, он стремится запечатлеть не только индивидуальные черты, но и сам подвиг героя. Летчик представлен в момент, когда повел горящий самолет на колонну вражеских танков и бензомашин. Композиция подчеркивает стремительность движения, порыв героя. Скульптор изображает трагический момент, несмотря на это, образ проникнут оптимизмом. Энергичные мазки сильно и уверенно лепят форму. Работа выполнена в бронзе, красиво сочетающейся с гранитным постаментом.

207. А. Бембель. Герой Советского Союза Н. Ф. Гастелло. 1943

208. В. Суховерхов. За родную Белоруссию. 1948

А. Грубе в портрете Героя Советского Союза генерал-майора Л. Доватора (1942, гипс тонированный) запечатлел вдохновенный облик легендарного полководца-кавалериста.

В послевоенные годы художники стремятся увековечить героический подвиг народа, образы защитников Родины. Заметно возрастает роль живописи. Здесь особое место принадлежит полотнам В. Суховерхова, Е. Тихановича, А. Шибнева, И. Давидовича, П. Гавриленко, В. Цвирко. Из среды талантливой молодежи в коллектив белорусских живописцев приходят Н. Воронов, А. Гугель, Р. Кудревич, В. Жолток и другие.

Полотно «За родную Белоруссию» Суховерхова (1948, *илл. 208*) является не только самым значительным произведением в творчестве этого мастера, но и одним из крупнейших явлений белорусского советского искусства этого периода. Написано оно под непосредственным впечатлением недавних партизанских походов, в которых автор сам принимал участие. Композиция картины очень жизненна. На один из пригорков, которыми изобилует белорусская земля, выходит отряд партизан во главе с командиром. Его фигура четко выделяется на фоне пересеченного, холмистого пейзажа и колонны партизан, поднимающихся из неглубокого лога. В этом образе воплощено мужество тех патриотов, которые брали на себя руководство действиями народных мстителей. Впечатления силы и стойкости главного героя автор достигает хорошо найденной, естественной и выразительной постановкой этой фигуры, энергичным поворотом головы. Заснеженный пригорок, на котором изображен партизан, воспринимается как бы своеобразным постаментом, а низко опущенный горизонт усиливает впечатление монументальности. Большое внимание уделил автор психологической характеристике героя. В нем есть и простота, и национальная характерность, и достоинство советского гражданина. Краски картины — гамма зимнего белорусского пейзажа.

Другим, не менее интересным произведением на партизанскую тему является полотно Шибнева «Пленных ведут» (1947, *илл. 210*). Художник противопоставляет две силы: силу, рожденную великими идеа-

лами и стремлением к справедливости и гуманности, и темную силу агрессии, угнетения. Каждая черта, каждый штрих, как в образах партизан, так и в образах гитлеровских вояк, выявляют, усиливают этот контраст и заставляют зрителя проникнуться величием одержанной советским народом Победы.

Много и плодотворно работал над воплощением партизанской темы живописец Е. Тиханович. Среди его произведений особенно выделяется картина «Партизаны в разведке» (1948, *илл. 211*), работа, выношенная, заключающая в себе большую степень обобщения.

Помнить о павших героях, о жертвах и потерях, понесенных во имя Победы, призывают полотна Зайцева «Похороны героя» (1946, *илл. 212*) и «Стали насмерть» (1948). Первое с его печально звучащими лилово-серыми тонами — это романтически обобщенный образ народного горя; второе — попытка более конкретно показать драматизм жестоких сражений, когда советские воины неколебимо стояли на вверенных им рубежах, грудью преграждая путь врагу.

Серьезной заявкой на большую историческую картину о событиях Великой Отечественной войны была картина Зайцева «Оборона Брестской крепости» (1950), насыщенная действием, широко, с размахом написанная, но оставшаяся эскизной.

Значительным явлением в художественной жизни Белоруссии этого периода явилось создание старейшим белорусским художником В. Волковым живописного полотна «Минск 3-го июля 1944 года» (*илл. 213*), в котором запечатлен незабываемый и близкий сердцу каждого советского человека день освобождения белорусской столицы от немецко-фашистских захватчиков. Картина создавалась живописцем на протяже-

209. В. Бялыницкий-Бируля. Белоруссия. Вновь расцвела весна. 1947

210. А. Шибнев. Пленных ведут. 1947

нии 10 лет (с 1946 по 1955 год). Он написал более ста фигур, воссоздал площадь Свободы в Минске такой, какой она была в тот знаменательный день — с грудами дымящихся развалин, пустыми коробками зданий. На эту площадь въезжает колонна советских танков. Танкисты и сопровождающие их партизаны приветствуют ликующую толпу горожан, вышедших им навстречу. Много наблюденного есть в сценах радостных рукопожатий, объятий, которые вместил в это огромное полотно художник, в облике людей — воинов и жителей города. Но стремление стройно организовать всю эту массу фигур, сцен не до конца увенчалось успехом. Есть некоторая нарочитость в академически строгом обрамлении картины симметричными группами встречающих, есть непреодоленная пестрота в ее локальных красках.

Атмосферу военных лет передают картины Н. Воронова «Рейд Ковпака» (1948) и В. Цвирко «Непокоренные» (1947). Труженикам тыла, неустанно заботившимся о нуждах фронта, посвятил А. Гугель картину «Важное сообщение» (1949).

В течение 1945—1955 годов белорусские живописцы неоднократно обращались и к исторической теме. Среди этих произведений можно назвать такие полотна, как «Есть такая партия!» Шибнева, «Чернышевский и Добролюбов в редакции журнала «Современник» Гугеля, «Янка Купала и Тетка (Алоиза Пашкевич) в Петербурге» А. Кроля, и много других.

Композиция картины «Есть такая партия!» (1953), возможно, навеяна известным рисунком Е. Кибрика, однако это не помешало белорусскому художнику, развивая тот же сюжет, создать впечатляющую, запоминающуюся многофигурную картину. В ней верно показана историческая обстановка, в которой были произнесены В. И. Лениным знаменательные слова. Здесь мы находим немало удачных характеристик.

Работая над воплощением темы Великой Отечественной войны, воскрешая события недавнего и далекого прошлого, художники не забывали и о повседневной жизни советского народа. В ряде жанровых полотен они отобразили трудовой накал рабочих, колхозников, интеллигенции. К числу наиболее интересных из таких полотен относятся «На колхозной пасеке» К. Космачева, «На родных просторах» Г. Бржозовского, «В родной колхоз» Р. Кудревич, «Вузовцы» В. Волкова, «Передача опыта» М. Моносзона, «Играют дублеры» Е. Тихановича. В картине «Вузовцы» (1947) запечатлен уклад жизни, круг интересов студенчества

первых послевоенных лет. Много психологически точных штрихов, забавного в картинах «Зима пришла» В. Жолток (1954, *илл. 214*) и «Первое сентября» А. Волкова, посвященных жизни советской детворы.

Говоря о жанровой живописи послевоенных лет, нельзя не отметить, что некоторые произведения носят на себе налет слащавости. Часто живописцы избегали острых, конфликтных тем, дискуссионных решений. Здесь проявилось влияние распространившейся в те годы пресловутой теории бесконфликтности.

Портрет в белорусской живописи не занял большого места. Но все же можно назвать несколько интересных работ, экспонировавшихся в Москве на декадной выставке 1955 года. Это «Портрет девушки» И. Ахремчика, «Портрет композитора Н. Чуркина» работы Х. Лившица, «Женский портрет» Е. Зайцева. С большой пластической силой, уверенными мазками вылеплены Ахремчиком лицо, руки девушки. Художник нашел теплые, живые краски для выражения ее темперамента, задора, энергии (1947, *илл. 215*). Много живого и по-своему увиденного можно отметить и в портрете композитора Чуркина. Это простой, скромный труженик на ниве искусства.

Значительных успехов достигли белорусские живописцы в области пейзажа. Пейзажу суждено было превратиться из наиболее отсталого в один из ведущих жанров белорусской живописи, и решающие сдвиги в

211. Е. Тиханович. Партизаны в разведке. 1948

212. Е. Зайцев. Похороны героя. 1946

этом направлении произошли именно в рассматриваемые годы.

В 1947 году в Белоруссию приезжает В. Бялыницкий-Бируля и пишет здесь картину «Белоруссия. Вновь расцвела весна» (*илл. 209*). Она посвящена возрождению родной земли. На полях еще лежат разбитые фашистские танки, идет весенний сев, расцветают под мирным небом сады. Бялыницкий-Бируля в эти годы создал немало тонких, лирических произведений.

Пейзажи пишут В. Кудревич, Н. Дучиц, обращаются к этому жанру и более молодые живописцы — С. Ли, Г. Азгур, Ф. Дорошевич, В. Цвирко.

Дучиц стремится к обобщению образа природы. В произведениях «Зима» (1959, *илл. 217*), «У реки», «Белорусский пейзаж» ему удается передать неброскую прелесть пейзажа Белоруссии в разные времена года. Ярко и вдохновенно воспевает белорусскую природу Цвирко, прекрасно владеющий основным средством живописи — цветом. В пейзажах «Март» (1947, *илл. 218*), «Тишина», «У мельницы» очаровывает богатство звучания, казалось бы, самых привычных красок, поэтичность самых простых мотивов. Скромно, в традиционной манере, с большим вниманием и любовью к природе написаны Азгур «Логойские холмы» и «Весна».

Конец 50-х годов в истории белорусской живописи ознаменовался появлением новых талантов — выпускников московского, ленинградского и других художественных вузов. Уже первые крупные полотна — дипломные работы «Песня» (1957, *илл. 216*) М. Савицкого и «В белорусских болотах» (1958) И. Стасевича — прочно вошли в основной фонд белорусской живописи.

Савицкий, используя лучшие традиции советской живописи, создал яркое, запоминающееся полотно, в котором воспел вдохновенный труд колхозников. Напевность, музыкальность композиции картины, ее красок — золотистых, зеленых, фиолетовых — раскрывает высокий настрой чувств изображенных людей. Та же тема самозабвенного труда, та же музыкальность и в другом большом полотне художника, посвященном рабочим, — «Обязательства» (1960). Савицкий — участник Великой Отечественной войны. Уже первая попытка отображения событий войны в живописи — картина «Честь долгу» — принесла автору большой успех.

Бывший партизан, в юношеские годы принявший участие в борьбе с оккупантами, Стасевич обобщил пережитое в картине «В белорусских болотах», посвященной выходу из блокады партизанского отряда. Картина Стасевича — волнующее повествование о стойкости и непреклонной воле к победе советских людей. Трагизм изображенной ситуации здесь не заслоняет благородства и мужества народных мстителей, которые в нечеловечески тяжелых условиях не оставляют в беде товарищей, сохраняют верность Родине.

В послевоенные годы театральные художники Белоруссии добиваются все большей жизненной убедительности решения героической темы. Это относится к оформлению И. Ушаковым спектаклей «Константин Заслонов» А. Мовзона и «Цитадель славы» К. Губаревича, С. Николаевым оперы «Кастусь Калиновский» Д. Лукаса и некоторым другим.

На сцене Белорусского театра оперы и балета С. Николаев работает с целой группой учеников. Это П. Маслеников, М. Блищ, В. Кульвановский, И. Пешкур. Под руководством Николаева были исполнены декорации к опере Е. Тикоцкого «Девушка из Полесья» (1953), в которых как бы широкой кистью воссозданы картины Белоруссии в огне войны, ее леса, ставшие ареной великой народной битвы. Творческую близость к своему учителю Блищ (*илл. 219*), Кульва-

213. В. Волков. Минск 3-го июля 1944 года. 1946—1955

новский и Пешкур сохраняют и в самостоятельных работах для сцены. Очень продуктивна в это время деятельность Масленикова, создавшего декорации для многочисленных и разнообразных постановок: к балету «Соловей» М. Крошнера, к опере «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса, к «Тоске» Д. Пуччини, произведениям славянских композиторов — операм «Проданная невеста» Б. Сметаны и «Страшный двор» С. Монюшко.

Разнообразие репертуара и широта диапазона творческих исканий художников сцены характерны для многих театров республики. Художники работают над произведениями русской и зарубежной классики: «Вишневый сад» А. Чехова оформляет в Театре имени Я. Купалы И. Ушаков, «Испанцев» М. Лермонтова для Драматического театра в Гродно — Б. Малкин. Декорации к «Королю Лиру» В. Шекспира делают очень известным имя их автора — художника Русского драматического театра БССР А. Григорьянца.

Большое внимание театры республики уделяют произведениям белорусской драматургии. Их воплощение на сцене часто очень интересно. Знание трудного быта старой деревни и сгущенная эмоциональность его изображения отличают Е. Николаева в декорациях к «Разоренному гнезду» Я. Купалы (1954). Неоднократно обращаются художники к мотивам народного белорусского искусства. Ушаков в свои веселые интерьеры в пьесе «Поют жаворонки» К. Крапивы ненавязчиво, просто, так, как могут они жить в современном доме колхозника, вводит предметы народного творчества — тканые полотенца, салфетки. В оформление «Нестерки» В. Вольского Л. Кроль включает белорусский народный узор совсем иначе: он превращает его в условное декоративное обрамление спектакля, сообразуясь с духом пьесы — народной комедии.

При общности пути театральных художников, широко использующих в творческой практике реалистические традиции русского декорационного искусства, а также белорусское народное творчество, в их искусстве выявляется разнообразие манер, приемов, индивидуальных почерков.

В искусстве Белоруссии послевоенных лет по-прежнему большую роль играет графика. В станковой и книжной графике художники ведут настойчивую борьбу за мастерство. Интенсивно развивается журнальный и газетный рисунок, причем ведущее место здесь занимает сатира.

Сохранившиеся со времени Великой Отечественной войны наброски карандашом и акварелью в дальнейшем послужили художникам материалом для новых графических композиций. Так, партизанские зарисовки С. Романова легли в основу серии больших графических листов, посвященных героям-партизанам К. Заслонову, Д. Гуляеву и другим (1952).

В. Волков, работая над упомянутым выше полотном «Минск 3-го июля 1944 года», создал серию очень интересных рисунков. Каждый из них показывает какой-либо конкретный момент встречи жителями белорусской столицы своих освободителей — воинов Советской Армии и партизан. Нельзя без волнения смотреть на такие замечательные листы, как «Солдат с девочкой», «Старик с больной дочерью» и многие другие.

Выразительность лиц, движений, поз достигнута строгим, четким графическим языком. Интересны и рисунки А. Мозолева к его картине «В партизанском штабе батьки Миная», а также А. Заборова, например «Партизан».

Тема послевоенного мирного труда нашла художественное воплощение в рисунках С. Романова («Советская улица восстанавливается», уголь, 1948), в целом ряде акварелей Л. Лейтмана и у многих других художников. Самый старший из белорусских графиков — А. Тычина создает серию цветных линогравюр. Здесь и «В разрушенном городе», и «Салют в День победы» (обе — 1946), и «Обновление Минска» (1948), и тихий вечер «Над рекой Свислочью» (1954) — лист, в котором удивительно сливаются спокойствие пейзажа и величавость нового архитектурного облика Минска. Тычине принадлежат и другие эстампы, хотя, особенно в первые послевоенные годы, белорусские графики мало работали в этой области изобразительного искусства.

После войны в Минске было открыто художественное училище. В 1953 году в Белорусском театральном институте основывается художественный факультет с кафедрами живописи, скульптуры, графики. В усилении интереса к эстампу, разнообразным его видам большая заслуга принадлежит кафедре графики этого вуза. Кафедра подготовила целый отряд способных графиков-станковистов. Преподаватели этой кафедры С. Герус и П. Любомудров много энергии отдали делу приобщения студентов института к работе в технике офорта, гравюры на линолеуме, литографии. Сам Любомудров создал немало тонких правдивых пейзажных листов.

215. И. Ахремчик. Портрет девушки. 1947

214. В. Жолток. Зима пришла. 1954

Определяется творческая манера и более молодого Геруса, работавшего в эти годы над историческими портретами «Кастусь Калиновский», «Франциск (Георгий) Скорина» и другими, а также линогравюрами с видами нового Минска.

Коллектив художников книги в начале рассматриваемого периода еще очень невелик, значительны трудности с налаживанием полиграфической базы Белгосиздата, и тем не менее в это время создается ряд значительных работ.

Уже как опытный художник выступает А. Волков. Интересны его иллюстрации к роману Э. Самуйленка «Будущность» (1947) и особенно к поэме Я. Коласа «Новая земля» (1949, *илл. 220*). В этом эпическом произведении с большим реализмом показана жизнь белорусского крестьянства в конце прошлого века. Волков, вдумчиво относящийся к тексту, точно обрисовал характеры действующих лиц, описанный в поэме быт. Наиболее удался ему образ главного героя поэмы. Настроение в иллюстрациях создается то мягкими градациями цвета, то (в самых драматических сценах) контрастом светлого и темного. В декор книги художник ввел мотивы белорусской народной орнаментики. Это одна из самых удачных иллюстративных серий Волкова. Веселые яркие рисунки создает художник к детским сказкам, при этом он пользуется не-

216. М. Савицкий. Песня. 1957

217. Н. Дучиц. Зима. 1959

сколько иными приемами: выразительностью линии, контура и звонким цветом.

В. Тиханович — один из лучших белорусских иллюстраторов детской книги и прекрасный художник-анималист. Надо сказать, что вообще работа над книгой для детей играет значительную роль в развитии книжной графики республики. Оригинальны иллюстрации Тихановича к сказке З. Бядули «Мурашка-палашка» (1948, *илл. 221*). Это одна из самых хороших иллюстрированных детских книжек первых послевоенных лет. Главного героя сказки, Мурашку-палашку — предводителя муравьиного народа, художник наделяет смелостью и храбростью. Рисунки динамичны, выразительны и хорошо раскрывают социальный смысл сказки. Сделаны они пером, тушью, полосные же иллюстрации-вклейки подцвечены акварелью. В реалистической манере исполнены Тихановичем иллюстрации углем к сказке «Лягушка-путешественница» В. Гаршина, а в акварельных иллюстрациях к «Китайским народным сказкам» появляется яркая декоративность.

Иллюстрации С. Романова близки по манере исполнения его станковым рисункам. Он стремится правдиво и жизненно конкретно обрисовать персонажей повести Я. Коласа «Трясина» (1946). Четко выраженная идейная направленность есть в самом выборе эпизодов повести для иллюстрирования. С особым вниманием останавливается художник на образе главного героя — деда Талаша.

Видное место в белорусской книжной графике занимают иллюстрации Б. Басова [41] к русской классической литературе: «Анне Карениной» Л. Толстого, романам И. Тургенева «Накануне» и «Рудин», к произведениям М. Горького и других писателей. Иллюстрации Басова отличаются тонкостью психологических характеристик, убедительно раскрывают внутреннее состояние героев, их чувства, взаимоотношения. Он умеет передать эпоху. В его рисунках есть изящная свобода штриха и лаконичность.

218. В. Цвирко. Март. 1947

Много книг иллюстрировано и оформлено Н. Гутиевым. Это и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя, и книга белорусского писателя А. Чернышевича «В одной семье», и многие другие произведения.

Одна из первых серий иллюстраций Ю. Пучинского — акварели к роману И. Гурского «В огне» (1952). Удачно используя выразительные средства материала, молодой художник сумел раскрыть драматизм происходящих событий.

Талантливо выступили как иллюстраторы художественной литературы работавшие в 1953—1955 годах в Белоруссии братья А. и С. Ткачевы. Они создали очень эмоциональные иллюстрации к роману Н. Островского «Как закалялась сталь» и к поэме С. Щипачева «Павлик Морозов». Много работали над иллюстрированием белорусской книги В. Громыко, Б. Малкин и И. Давидович.

Во внешнем оформлении книги художники в большинстве случаев искали соответствия содержанию литературного произведения, главному направлению выраженной в нем мысли, общей его интонации. Интересна в этом отношении обложка к книге «Незабываемые дни» М. Лынькова (1951), выполненная Пучинским. На ней изображена большая группа партизан. Лаконичные, четкие силуэты фигур хорошо читаются на фоне обобщенного пейзажа. Само сочетание черного и красного цветов напоминает о тяжелых испытаниях и героической борьбе военных лет.

Тонким ритмом и гармонией, как бы предвосхищающими музыку стиха, звучат мотивы орнаментов на переплетах книг Я. Купалы «Драматические произведения» и Т. Шевченко «Кобзарь», выполненных художником А. Сапетко.

Со второй половины 50-х годов в числе белорусских графиков встречаем новые имена. Это А. Последович, окончившая Институт имени И. Е. Репина в Ленинграде, И. Некрасов, воспитанник того же института, некоторое время работавший в Минске, учившиеся в Государственном белорусском театрально-художественном институте Л. Асецкий, Г. Поплавский и другие. И в станковой и в книжной графике с этого вре-

219. М. Блищ. Эскиз декорации к опере «Маринка» Г. Пуксты. 1-я картина. 1955

мени заметны поиски большого разнообразия средств художественной выразительности.

Первые иллюстрации Последович — рисунки углем к «Сымону-музыке» Я. Коласа — привлекают лирической проникновенностью, с какой художница изображает печальные картины жизни старой белорусской деревни, ее бедность и невзгоды.

У Некрасова реалистически точный рисунок обретает большую декоративную выразительность (рисунки тушью к «Польским народным сказкам», 1958).

Развитию книжной графики способствуют в Белоруссии выставки, а также ежегодные всесоюзные конкурсы на лучшее оформление и полиграфическое исполнение книг, практика проведения которых начинается именно в рассматриваемый период — с 1958 года. На Всесоюзном конкурсе 1959 года Белорусское государственное издательство получило диплом за оформление и полиграфическое исполнение книги китайских народных сказок «Сто тысяч стрел» (художник И. Некрасов).

Белорусская книжная графика вышла за пределы иллюстрирования только национальной литературы. Работа над воплощением образов русской и зарубежной классики, над произведениями советской литературы обогащает не только творчество отдельных мастеров, но и всю книжную графику в целом.

Видны успехи белорусских художников и в области журнально-газетной графики. Уже в первые послевоенные годы в Белоруссии был налажен выпуск нескольких газет и журналов. Вместо боевой сатирической газеты «Раздавим фашистскую гадину» стал выходить сатирический журнал «Вожык» («Еж»), который был призван помогать решению новых задач восстановления и развития народного хозяйства. На страницах журнала с рисунками стали активно выступать А. Волков, В. Тиханович, Д. Красильников.

В области сатиры почетное место принадлежит А. Волкову, который умеет вывести на свет, убедительно четко показать уродливое, порочное, вредное. В его рисунках нет преувеличений, всегда сохраняется конкретный образ носителя зла (например, рисунки «Три грации», 1954; «Какая теплынь», 1953 и другие), в них остро показана нетерпимость в нашей жизни к расхлябанности, лени, паразитизму. Интересны и сатирические работы Тихановича: «Рекордистка» — насмешка над сельскими любителями показухи и «Ноев ковчег» (1954), где беспощадно обличаются происки заокеанских империалистов.

Плакат в Белоруссии в послевоенные годы не получил такого широкого и разностороннего развития, как книжная или журнальная графика. Однако и здесь были свои удачи, например плакаты А. Волкова «Тит, иди молотить» или «Пустая трава — с поля вон!» (оба 1953), обличающие лодырей и прогульщиков. Эти плакаты отличаются сатирической заостренностью и доходчивостью.

Новый подъем переживает белорусская скульптура.

На первых порах тематически она была еще тесно связана только с событиями недавнего прошлого — с войной, но постепенно в ней появляется ряд новых тем, отражающих труд народа, борьбу за мир, движение за освобождение колониальных народов, достижения

220. А. Волков. Иллюстрация к поэме Я. Коласа «Новая земля». 1949

советского народа в области культуры, науки, промышленности и сельского хозяйства. Наряду со станковой развивается и монументальная скульптура.

Портрет продолжает занимать видное место. Он становится разнообразнее. Обогащается решение бюста, развивается статуарная скульптура, появляется групповой портрет.

Усиливается интерес к сюжетным композициям на военную и историко-революционную темы. Для таких композиций характерно сочетание героического пафоса с жанровостью, обстоятельным повествованием и вниманием к деталям. Пластический язык скульптуры во многом определяется обращением ваятелей к традициям академической системы, стремлением к анатомически верной проработке формы.

Работа над портретом и в этот период связана прежде всего с именем З. Азгура. Следуя сложившимся в его творчестве принципам, он приступает к исполнению нескольких тематических серий, в которых раскрывает типичные черты передовых людей нашего времени. Таковы циклы портретов колхозниц — Героев Социалистического Труда, писателей, ученых, политических деятелей. Для многих из этих портретов характерны жанровые детали. Они есть, например, в портретах Е. Лесничей, Т. Шкурко. Скульптор продол-

жает работу над историческими портретами. Это «Багратион», «Стахор Миткович», «Мусоргский» (фигура) и другие. Азгур также работает над серией портретов белорусских писателей — К. Крапивы, М. Танка, П. Глебки, а затем создает цикл портретов иных деятелей культуры и борцов за мир. Среди них наибольшую известность получили портреты Лу Синя (мрамор, 1953) и Рабиндраната Тагора (гранит, 1956, *илл. 223*). В них привлекают глубокая интеллектуальность и поэтичность образов.

Портрет Лу Синя (полуфигура) отличается особой мягкостью моделировки формы и живописностью. Портрет Тагора более декоративен. В нем скульптор смело использует контрастные сочетания различной фактуры гранита. Одновременно Азгур ведет большую работу в области монументальной скульптуры, выполняя статуи В. И. Ленина для многих городов страны. Законченный скульптором в 1947 году бюст Ф. Дзержинского был отмечен Государственной премией. Среди станковых произведений Азгура середины 50-х годов наибольшую известность получил композиционный портрет «Ленин с девочкой», который был исполнен к 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

221. В. Тиханович. Иллюстрация к сказке З. Бядули «Мурашка-палашка». 1948

Творчество Бембеля характеризуется развитием основных тенденций, сложившихся в предыдущий период. Он работает в области композиционного портрета, а также монументальной скульптуры. В произведениях, посвященных военной тематике, особенно в портрете А. Матросова (гипс тонированный, 1947), ощущаются взволнованность и драматизм. Новой чертой творчества скульптора является стремление внести в образы конкретность, жизненную непосредственность, теплоту. Развитию таких черт способствовала работа над портретами современников. В портрете П. Молчанова (гипс, 1955) остро схвачено сходство, убедительно передан живой темперамент замечательного артиста.

Значительных творческих успехов достигает А. Глебов. Он в 1947 году приступает к исполнению композиционного портрета «М. Горький и Я. Купала» (тонированный гипс), в котором раскрывает идею братской дружбы русского и белорусского народов, близость их культур. К числу наиболее удачных относится статуя Янки Купалы (1950). Применяя традиционную для белорусской народной скульптуры технику резьбы по дереву. Глебов создает портретную статую белорусского первопечатника и мыслителя XVI века Франциска (Георгия) Скорины (1954, *илл. 222*), в которой суммирует свои размышления над образами деятелей национальной культуры. К 40-летию Великого Октября скульптором исполнена сложная многофигурная группа «Встреча В. И. Ленина на Финляндском вокзале», чуть позже — цикл произведений о целинниках («Возвращение с работы», «Учетчица» и другие).

В послевоенные годы начинает активно работать С. Селиханов. В композиции «Освобождение» (тонированный гипс, 1948) он стремится воплотить героику Великой Отечественной войны. Позднее скульптор обращается к работе над портретными статуями. Среди них выделяется серьезностью замысла пластически завершенный портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина. В чертах великого русского сатирика скульптор запечатлел суровость и скорбь, проявив себя художником, способным к психологическому анализу. Острая наблюдательность помогла Селиханову своеобразно запечатлеть жизнь и быт разных народов мира в небольших тематических композициях («Газетчик «Юманите» и другие).

Активная выставочная деятельность в республике и подготовка к декаде белорусского искусства в Москве (1955) выявили еще целый ряд способных скульпторов. Работе в области станковой композиции посвятил себя В. Полийчук. Его скульптура «Раненый воин» (тонированный гипс, 1953) привлекает внимательной проработкой формы, значительностью сюжета. В том же направлении начинает работать П. Белоусов, создавший несколько произведений на военную и современную темы. А. Заспицкого привлекают образы романтических героев недавнего и далекого прошлого. Много времени он посвятил работе над портретами Адама Мицкевича и Алоизы Пашкевич (Тетки). Проникновенный портрет Пашкевич (гипс, 1957) исполнен

тонкого человеческого обаяния. В числе крупных композиций, выполненных к юбилею первой русской революции, работа Заспицкого «Ленинское слово» (гипс тонированный, 1955), в которой скульптор изобразил рабочего-подпольщика, прячущего революционные листовки.

Молодые скульпторы М. и Л. Роберманы начали творческий путь с небольших композиций и портретов. Интересны портреты руководителя белорусского государственного хора Г. Ширмы, Якуба Коласа и Янки Купалы Л. Робермана. Совместной их работой явилась композиция «Крестьянин-повстанец 1905 года», исполненная к 50-летию революции 1905 года.

Скульпторы В. Козак и С. Адашкевич работают в малых формах. Изобразив молодую женщину, вышивающую на ткани слово «мир», Адашкевич создал живую жанровую сцену («Мир», 1953). Козак обратилась к драматическим сюжетам, показав эпизоды напряженной борьбы корейского народа за свою независимость (композиция «Мщение агрессору» и «На защиту демократической Кореи»).

В конце 50-х годов в творческую жизнь Белоруссии включились выпускники разных художественных учебных заведений страны. Статуарная композиция Г. Муромцева «Урожай», образно раскрывая мысль о щедрости земли, привлекает внимание крепостью пластических форм сильной фигуры, эмоциональной выразительностью образа девушки-целинницы. В композициях И. Глебова «Комбайнерка», «На току» больше внимания уделено подробному повествованию о буднях целинников. О разносторонности интересов молодых исполнителей и разнообразии их подхода к отображению явлений свидетельствовали также композиции Н. Яковенко «Отстроим» (1959), А. Гаженко «На купании».

Монументальная скульптура получила широкое воплощение в столице Белоруссии — Минске. Наиболее значительным сооружением явился памятник-обелиск на площади Победы, созданный в честь воинов Советской Армии и партизан, погибших в Великую Отечественную войну, освобождая Белоруссию (архитекторы В. Король, Г. Заборский, скульпторы З. Азгур, А. Бембель, А. Глебов и С. Селиханов, 1954). Обелиск декорирован четырьмя рельефами-панно, конкретизирующими художественный замысел. В рельефах запечатлены героическая борьба белорусского народа с немецко-фашистскими оккупантами, патриотизм, мужество советских воинов и верность долгу. Выполненный в граните и бронзе монумент стал одним из лучших украшений города. В садах и скверах Минска были установлены выполненные Азгуром памятники-бюсты пламенного революционера Ф. Дзержинского (на углу Ленинского проспекта и Комсомольской улицы), народного поэта Белоруссии Янки Купалы (в сквере на Центральной площади) и дважды Героя Советского Союза С. Грицевца (в парке 30-летия БССР). В 1955 году в Орше был торжественно открыт памятник славному сыну белорусского народа партизану Константину Заслонову (скульптор С. Селиханов, *илл. 224*). Бронзовая статуя на гранитном постаменте установлена над могилой героя в сквере у железнодорожной станции. Мужественное лицо, спокойные и уверенные движения рук правдиво рисуют облик Заслонова, передают его бесстрашие и волю к победе.

222. А. Глебов. Франциск (Георгий) Скорина. 1954

223. З. Азгур. Рабиндранат Тагор. 1956

Ведущие белорусские скульпторы принимали также активное участие в оформлении ряда сооружений Москвы. В 1952 году коллектив под руководством Азгура завершил работу над большими статуями для нового здания Московского университета.

Удачной в области монументальной скульптуры явилась большая аллегорическая фигура для павильона Белоруссии на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве, выполненная А. Бембелем. Эта статуя (цемент со смальтовым покрытием, 1951) изображает женщину со снопом и лавровым венком в руках и названа «Белоруссия» (или «Слава героическому труду колхозного крестьянства»).

Большую творческую и организационную работу предстояло осуществить в послевоенные годы, чтобы собрать вновь кадры мастеров декоративно-прикладного искусства. Первым шагом в этом направлении было восстановление домов народного творчества и отделов культуры. Важную роль сыграли и организация областных, районных, заводских и в ряде случаев колхозных выставок декоративно-прикладного искусства, проведение конкурсов-смотров.

Одним из наиболее распространенных видов белорусского народного творчества всегда являлось ткачество. В восстановленных деревнях, в новых домах по-прежнему бытовало тканье с узором из простых геометрических фигур: квадратов, прямоугольников, ромбов и т. д. Подобными изделиями покрывают столы, кровати, диваны, полки. Образцами такого рода мастерства могут служить постилки, искусно выполненные колхозницей Могилевской области П. Космачевой, или рушники работы колхозницы Т. Киреенко.

Широкое распространение имел и другой традиционный вид народного творчества — вышивки, украшающие национальную одежду и предметы быта.

В восстановительный период вновь начали работать вышивальные и ткацкие художественные артели, в изделиях которых также широко использовались мотивы национальной орнаментики. Нередко эти традиционные узоры сочетались с советской эмблематикой и геральдикой.

Некоторые ткачихи и вышивальщицы работали над портретами и сюжетными композициями. Среди них выделяются тонкостью мастерства два портрета В. И. Ленина, первый из которых выполнили колхозницы Гродненской области М. Рыбачек и М. и С. Лелюкевич, а второй — коллектив вышивальщиц Минска. Минские ткачихи Н. Сигмантович, М. Кажуро, В. Лукашенок создали также многоцветный торжественный гобелен «Беларусь ликует» (эскиз художницы А. Анисович, *илл. 226*).

Белорусское ковровое производство развивалось на основе широкого использования мотивов национальной орнаментики различных народов СССР. В послевоенные годы это производство сосредоточивалось главным образом в Витебском ковровом комбинате. Наиболее удачными следует признать ковры, в основе которых лежали орнаментальные узоры белорусского народного ткачества. Они отличались гармоничным колоритом и хорошо построенной, хотя и несколько схематичной композицией (ворсовый жаккардовый ковер «Белорусский», вытканный по эскизу В. Сенькиной, ковры, авторами эскизов которых были художники Т. Гусева, И. Шурупов, А. Соленникова и другие).

Широко распространенной остается в Белоруссии художественная обработка дерева. Из произведений круглой скульптуры характерны для этого времени жанровые композиции «Это было давно» (старик что-то рассказывает своему внуку) и «Кончен рабочий день» (юноши и девушки возвращаются с полевых работ) В. Матюка из Гродненской области. Мастер К. Козелко из Давид-Городка обращается к историческим темам, воплощает образы народных героев. Его конные фигуры «Русский богатырь», «Александр Невский», «Салават Юлаев», «Глубокий рейд» динамичны и выразительны. С. Бык из Гродненской области в композициях «Весенний сев» (*илл. 225*), «Радость колхозного труда» создает типы тружеников сельского хозяйства. Привлекательны также «Гусляр» Д. Столярова, «Народные мстители» и «Сымон-музыка» А. Царьковского, «Рельсовая война» М. Ивинского.

В технике инкрустации по дереву были созданы пейзажи, бытовые сценки, портреты. Наиболее интересны портреты В. И. Ленина и Богдана Хмельницкого, исполненные К. Цявловским из Минска, Максима Горького и Янки Купалы Д. Сакажинским из Бреста. Инкрустация также широко применялась для различных орнаментальных украшений на шкатулках, пред-

224. С. Селиханов. Памятник Константину Заслонову. 1955. Орша

метах мебели, примером чего могут служить работы мастера Г. Гебелева из Минска, В. и Н. Дегтяренко из Жлобина.

По мере восстановления в республике заводов начинают функционировать и предприятия художественной промышленности. Художественное стекло давал в те годы только один завод «Неман» в Гродненской области. Он в основном выпускал бытовую посуду из простого и цветного стекла различных тонов с небольшими орнаментальными украшениями. Для рассматриваемого периода характерна работа над уникальными произведениями, такими, например, как хрустальная ваза «Дружба народов» из двухслойного синего стекла с алмазной гранью; на внешней поверхности вазы помещены три медальона с портретами М. Горького, Я. Купалы и Я. Коласа, выполненные травлением. Столь же наряден кубок, сделанный также из двухслойного синего стекла с алмазной гранью, в декоре которого раскрывается тема дружбы белорусского и русского народов. Авторами этих и еще нескольких близких к ним по характеру юбилейных ваз были мастера завода И. Коломицкий, В. Козел, И. Судник и Н. Железняков.

Начало промышленного производства художественной керамики было положено в 1949 году организацией фарфоро-фаянсового завода на базе изразцового завода в Минске. Наряду с выпуском массовой посуды и керамических изделий технического назначения началась работа над созданием керамики по образцам заводов Советского Союза и проектам белорусских художников. Усилия художников здесь направлялись также на исполнение уникальных предметов, вроде «Беларусь Савецкая» и «Бульба», созданных по эскизам старейшего белорусского керамиста Н. Михолапа мастерами Н. Прохоровым и И. Конюхом.

После разгрома немецко-фашистских войск Белорусская республика с помощью братских народов Советского Союза, и прежде всего русского народа, с энтузиазмом приступила к восстановлению и строительству городов и сел.

Одновременно велась работа по восстановлению памятников архитектуры. Были реставрированы башни храма Софии в Полоцке XI—XVIII веков, выполнялись проектные и реставрационные работы во дворце Румянцевых-Паскевичей в Гомеле и в замковых сооружениях XII—XVI веков в Гродно и других городах.

Успехи социалистического строительства, достигнутые в довоенные пятилетки, открывали возможность вести, несмотря на огромные разрушения, восстановление белорусских городов в соответствии с современными требованиями градостроительства. Города Белоруссии — Минск, Витебск, Гомель, Брест, Гродно, Орша и другие — восстанавливали и строили как промышленные и культурные центры.

225. С. Бык. Весенний сев. 1954

226. Гобелен «Беларусь ликует». Работа ткачих Н. Сигмантович, М. Кажуро, В. Лукашенок. Эскиз художницы А. Анисович. 1948—1949

Перед архитекторами встала задача новой планировки городов. Работа эта шла быстрыми темпами. С 1944 по 1950 год были разработаны генеральные планы большинства белорусских городов. В их создании принимали участие наиболее квалифицированные архитекторы и инженеры не только БССР, но также Москвы, Ленинграда и других городов. По просьбе белорусского правительства Комитетом по делам архитектуры при СНК СССР в сентябре 1944 года в Минск была направлена комиссия в составе академика А. Щусева, действительных членов академии архитектуры СССР А. Мордвинова, В. Семенова, Н. Колли и других известных градостроителей, которая разработала эскизный проект застройки центральной части Минска, послуживший исходным документом для дальнейшего проектирования строительства Ленинского проспекта и прилегающих к нему улиц и площадей.

Генеральный план Минска на основе этого эскиза был составлен в 1944—1946 годах творческой группой Белгоспроекта [42].

Новые генеральные планы белорусских городов отражают интересы народа. Главной целью в них было поставлено создание максимума удобств для трудящихся. Много внимания отводилось жилищному строительству, созданию комфортабельных многоэтажных благоустроенных жилых домов с одно-, двух- и трехкомнатными квартирами, удобными для работы и отдыха, широко разветвленной сети зданий культурно-бытового назначения, школ, детских садов и яслей, магазинов, кинотеатров, театров, клубов и других учреждений, призванных улучшить обслуживание населения.

Наиболее быстрым темпом архитектурно-строительные работы осуществлялись в столице БССР Минске. Хорошо распланированная уличная сеть, просторные

227. М. Парусников. Административное здание на Ленинском проспекте. 1946—1947. Минск

площади, парки и скверы сблизили окраинные кварталы с центральными районами города.

Энергично развертывалось строительство центральной части Минска. В 1945—1946 годах группой архитекторов в составе М. Парусникова, В. Короля, Г. Баданова и Л. Мацкевича был составлен план застройки центра, главное внимание в котором было отведено Ленинскому проспекту. Позже застройка проспекта проводилась под руководством архитектора М. Парусникова.

Ленинский проспект является одной из важнейших транспортных магистралей и связывает собой юго-западный и восточный районы Минска. На его трассе размещены основные площади, к нему подходят главнейшие улицы, на нем расположены многие административные и культурные сооружения города. Планировка, благоустройство и архитектура центральной части Ленинского проспекта послужили образцом для застройки центральных улиц областных городов Советской Белоруссии. Значительные работы были осуществлены в послевоенные годы по благоустройству Минска. Озеленены улицы, созданы новые бульвары и скверы во вновь застроенных районах. С участием трудящихся было пересажено из белорусских лесов в столицу около 150 тысяч деревьев разных пород. В центре города, на обозреваемой со всех сторон живописной территории, на пересечении Ленинского проспекта с рекою Свислочь, созданы новые парки: парк 30-летия БССР, парк у Оперного театра, расширен парк имени Горького. Создана своеобразная система озер, одно из которых — Комсомольское — в северо-западном районе, другое — Заславское (Минское море) — в двенадцати километрах от Минска в зоне сосновых лесов.

В послевоенной Белоруссии многие сооружения восстановлены и построены под влиянием архитектуры классицизма. Здесь можно назвать, например, здание Белорусского военного округа, восстановленное в 1945—1946 годах по проекту архитектора В. Гусева. Его массивный объем, оформленный двумя монумен-

тальными портиками, господствует над поймой и парковой зоной центра Минска и в то же время великолепно просматривается с главной магистрали города — Ленинского проспекта.

На Ленинском проспекте по проекту архитектора М. Парусникова было выстроено административное здание (*илл. 227*). Его наружные стены, разбитые пилястрами, также в весьма значительной степени отмечены влиянием архитектуры классицизма. Главный его колонный портик и венчающая башенка выделяют это здание в ряду других, оно очень хорошо смотрится с различных мест и, в частности, гармонически замыкает собой перспективу Комсомольского бульвара, идущего перпендикулярно к проспекту. Много творческого было в сооружениях первой очереди минского стадиона «Динамо» (арка главного входа, архитектор М. Барщ).

Однако обращение к традициям классицизма не всегда было столь плодотворным. В ряде случаев главной своей заботой архитекторы считали более или менее точное воспроизведение облика сооружений классицизма в том виде, в каком они сложились более ста лет тому назад, что накладывало на здания печать архаизма.

В целом наиболее полно стилистические особенности белорусской архитектуры послевоенного времени раскрываются в застройке жилыми и общественными зданиями центральной части Ленинского проспекта. Застройка произведена в период с 1945 по 1955 год. В рекордно короткий срок, несмотря на тяжелые условия послевоенной разрухи, нехватки строительных материалов и квалифицированных специалистов, были созданы подземные коммуникации, уложено полотно проезжей части улицы и тротуаров, посажены по всей трассе деревья и кустарники и самое главное — выстроено более десятка монументальных зданий.

В это же время была произведена застройка Привокзальной площади (*илл. 228*).

Каждое из сооружений проспекта имеет свое лицо, свой архитектурный облик. Легко по формам и изящно здание жилого дома (архитектор М. Парусников), выходящее одной из своих сторон на Центральную площадь. Оформленное четко прорисованными каннелированными пилястрами, оконными обрамлениями и

228. А. Корабельников, Б. Рубаненко, Л. Голубовский. Жилые дома на Привокзальной площади. 1949—1953. Минск

ажурной балюстрадой, оно контрастирует с рядом стоящим тяжеловатым по формам, но пластически выразительным зданием универмага (архитекторы Р. Гегарт и Л. Мелеги).

Отмеченное разнообразие декоративных средств и архитектурных форм оживляет архитектуру, делает ее пластически выразительной, обогащает архитектурные формы светотенью.

Интенсивное строительство развернулось во второй половине 50-х годов. Постановление ЦК КПСС «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», принятое в ноябре 1955 года, и последовавшие за ним дискуссии помогли архитекторам, проектировщикам освободиться от некоторых ошибок и устаревших взглядов на архитектуру, содействовали более успешному проектированию и строительству зданий и сооружений на основе новых прогрессивных методов с использованием новых строительных материалов, современной передовой техники.

Осуществляется дальнейшая реконструкция и застройка улиц и площадей городов Витебска, Полоцка, Орши, Могилева, Гомеля, Бреста, Гродно и других.

В целом архитектурно-строительные работы периода 1944—1960 годов мы можем разделить на два этапа. Первый приходится на вторую половину 40-х годов. В это время была проведена большая работа по созданию проектных и строительных организаций, генеральных планов городов, сооружены первенцы послевоенного индустриального строительства Минска, восстановлено несколько предприятий в Могилеве, Витебске, Гомеле и других городах республики.

Второй период падает на 50-е годы. В это время было развернуто массовое строительство в городах и сельских местностях, усиленно изыскиваются пути и методы применения более прогрессивных строительных материалов, по разработанным проектам осуществляется реконструкция главных улиц и площадей, фабрик, заводов, колхозных и совхозных селений.

ИСКУССТВО ЛИТОВСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Литва оказалась оккупированной фашистами в первые дни войны. Лишь очень немногие литовские художники успели эвакуироваться или отступить с частями Советской Армии.

Ведущее место в их творчестве занимала графика, прежде всего антифашистская сатира. В карикатурах С. Жукаса смелый гротеск, заострение комичного и безобразного сочетались с разнообразием остроумных изобразительных метафор. Форма рисунков тушью, оригиналы которых использовались для тиражируемых плакатов, листовок, отличалась лаконизмом, броскостью, живописностью черно-белых контрастов.

К жанру политической карикатуры обращается также В. Юркунас, например в композиции «Остланд» (1943). Более близки ему были бытовой и исторический жанры. Художник раскрывал в гравюрах тему страданий литовского народа под гнетом оккупантов, показывал его неисчислимые жертвы и муки («Здесь были дома», «Фашистская оккупация в Литве», «Похороны жертв войны», все 1943). Характерным для этих работ является прием экспрессивного заострения: выжженная дотла земля, превратившиеся в скелеты, истощенные, умирающие и обезумевшие от горя люди, надрывающиеся лошади, бесконечные вереницы повозок с гробами создают панораму народных бедствий.

Особый пласт литовской графики военных лет составляют фронтовые рисунки и сделанные в тылу зарисовки с натуры, ценные как исторические и художественные документы эпохи. Атмосфера трудного времени, приметы сурового военного быта живо ощутимы в рисунках Жукаса, отмеченных проникновенной лирической интонацией. С фронтовых зарисовок, постепенно сложившихся в цикл «Из солдатского блокнота», начинался творческий путь молодого А. Савицкаса.

В годы войны окрепла связь литовских советских художников с газетой. На страницах издаваемых в Советском Союзе литовских газет «Тиеса», «Тарибу Летува», армейской газеты 16-й литовской дивизии «Тевине шаукя» («Родина зовет») систематически печатались рисунки Жукаса, Юркунаса и других.

В 1942 году в Москве начало работать эвакуированное сюда Государственное издательство Литовской ССР. За 1942—1944 годы оно выпустило в свет больше 160 книг и брошюр, многие из которых имели оригинальное графическое оформление. Одним из наиболее удачных образцов графического оформления литовской книги была обложка Юркунаса к сборнику стихов «Живой Литве» (1942). Художественно оформленные литовские книги — среди них «Серебряная пуля» П. Цвирки, «Насилие и решимость» Л. Гиры, «Вечная вражда» К. Корсакаса — экспонировались на Всесоюзной выставке советской книги в городе Фрунзе в начале 1944 года.

В живописи и скульптуре преобладало тяготение к монументальным образам, способным передать героику и пафос эпохи. Над большим барельефом, посвященным борьбе с фашистами, «Семья партизана» работала И. Жебенкене. К выставке «25 лет Советской Армии» (1943) скульптор П. Вайвада создал барельеф «Литовец-красноармеец» и портреты героев Великой Отечественной войны, Л. Вайнейките в крупных, обобщенных формах написала картину о сражении древних литовцев с крестоносцами.

Большое место в творчестве живописцев занимал пейзаж, отразивший образ Подмосковья военных лет, а также Урала, Коми АССР (работы Б. Мотузы) и других областей России, где жили литовские художники.

Своеобразное развитие получила театрально-декорационная живопись. Художники Жукас, Юркунас, Вайвада провели большую работу по созданию эскизов национальных костюмов и оформлению спектаклей Государственных художественных ансамблей Литовской ССР [43], организованных в 1942 году в Переславле-Залесском, в частности литературно-музыкального монтажа «С восточной стороны солнышко вставало» (1943).

В то же время на оккупированной территории Советской Литвы фашистские захватчики делали все возможное для физического и духовного порабощения народа, уничтожения его национальной культуры.

Литовское искусство понесло немало утрат. В июле 1941 года фашистами был расстрелян скульптор В. Грибас. Был арестован и в 1944 году расстрелян художник-коммунист Б. Жеконис. Жертвами массового террора стали художники З. Бекерис, Э. Капланас,

229. А. Петрулис. Автопортрет. 1943

Я. Липшицас, Р. Суцкеверайте. В годы войны ушли из жизни художники В. Эйдукявичюс, В. Диджиокас, М. Сонгайла, А. Самуолис, М. Менчинскас, Ю. Зикарас. Оккупантами был нанесен также значительный материальный ущерб ценностям литовской художественной культуры: разграблены коллекции, разрушены некоторые памятники, в частности уничтожены фрески П. Калпокаса в бывшем здании Торговой палаты в Каунасе.

Сочетая политику насилия, варварского уничтожения культуры с методами националистической пропаганды, оккупанты допустили несколько выставок в Вильнюсе и Каунасе, издание в 1943—1944 годах журнала «Куриба» («Творчество») и некоторые другие проявления художественной инициативы. При этом фашистские власти стремились внедрить в литовское искусство буржуазно-националистическую идеологию, сделать его рупором антисоветской пропаганды.

Однако этим тенденциям противостояло прогрессивное искусство Литвы, не потерявшее связи с народом, внутренне родственное тому искусству, которое крепло в советском тылу. И хотя на творчестве многих художников лежит печать раздвоенности, ограниченности, как бы неполной высказанности, все же в эти трудные годы был создан ряд значительных работ.

Скульптор Б. Пундзюс в 1942—1943 годах создал оригинальный памятник летчикам С. Дарюсу и С. Гиренасу, совершившим в 1933 году перелет через Атлантику. На отвесной поверхности камня Пунтукас в Аникщяйском бору (гигантского валуна) скульптор высек слова завещания Дарюса и Гиренаса литовскому юношеству и в обрамлении стилизованных листьев дуба профильные барельефные портреты летчиков. В пластике лиц акцентированы черты энергии, мужества, воли. В образах раскрыты единство героических характеров, общая целеустремленность.

В скульптуре Ю. Микенаса в годы войны получают продолжение и развитие демократические и реалистические традиции его творчества конца 30-х — начала 40-х годов. В 1943 году Микенас завершает барельеф «Отдых», в котором проникновенно и поэтично раскрывает образы тружеников литовской деревни. В героико-романтическом плане решен барельеф «Канклининкас» (1943).

Поэтика фольклора, быта литовской деревни и жизни трудового народа, полной забот, лишений и скрытой внешне, но эмоционально ощутимой горечи, питает лучшие произведения литовской станковой скульптуры военных лет. Среди них «Сказка» и «У потухшего жертвенника» Р. Антиниса, рельеф «Жатва» А. Янулиса, мастерски вырезанная в куске золотистого дерева композиция «Трущая картошку» Ю. Кедайниса.

В жанре скульптурного портрета наряду с поисками образа национального героя в историческом прошлом («Симонас Даукантас» Р. Якимавичюса, бронзовый барельеф «Майронис» Ю. Зикараса и другие) проявился активный интерес к личности современника. Это получило наиболее последовательное развитие в творчестве П. Александравичюса. Выразительны его портреты художников И. Кузминскиса, В. Визгирды, Ю. Веножинскиса. Скульптору удалось передать в них напряженное состояние, внутреннюю собранность воли, сложную гамму чувств, обостренность переживаний человека при внешне подчеркнутом спокойствии и достоинстве.

В литовской живописи в условиях оккупации преобладали пассивные формы отражения действительности, чувствовалась растерянность многих живописцев, уход от актуальной, связанной с войной проблематики. Никто не работал над картинами большого социального, общественного звучания; писали пейзажи, натюрморты, портреты близких людей. Но в лучших работах этого круга ясно проявлялись патриотические и гуманистические тенденции.

В живописных портретах обычно ощутимо одиночество человека, состояние печальной отчужденности, в то же время подчеркивается его достоинство. Одно из характерных произведений такого плана — «Автопортрет» А. Петрулиса (*илл. 229*).

Выразительно небольшое, скромное, но внутренне значительное полотно «Мальчик пишет» А. Гудайтиса. Настроение печальной сосредоточенности и замкнутости преобладает в лирических женских портретах А. Валешки.

Особую страницу в портретной живописи военного периода составляет творчество В. Касюлиса. Он умело связывал портретное и жанровое начала, раскрывал образ человека в определенной социальной среде. Интересно построены композиции «За кулисами театра», «Художник у картины», «Скульптор В. Кашуба», «Музыкант», «Венера нашего времени».

Пейзаж в литовской живописи в годы войны приобретает программную патриотическую направленность, а порою ярко выраженные романтические черты. Последние ощутимы, например, в картине «Ветер с моря» П. Калпокаса. Любимой темой многих живописцев в эти годы стал Вильнюс. Неповторимая красота его ансамблей, ценность памятников национальной архитектуры как бы возрастали в глазах художников в тяжелое время оккупации. С этой темой вошел в литовскую живопись Б. Уогинтас, показав на выставке 1943 года в Вильнюсе пейзажи «Родина», «Угол улицы Мицкевича», «Костел св. Анны». К этой теме неоднократно обращались А. Гудайтис, В. Визгирда, Л. Вилимас («Улица у костела св. Анны»). Чувством грусти были проникнуты осенние пейзажи Вильнюса В. Мацкявичюса, виды безмолвных городских окраин («Берега Вильняле в Вильнюсе», 1943).

Особенное значение в литовской пейзажной живописи военных лет приобрел образ деревни. Обращаясь к темам сельской жизни, изображению полей, хранящих следы крестьянского труда, деревенских улиц и крестьянских усадеб, памятников народного деревянного зодчества, художники как бы искали в этом мире нравственную опору, источник силы народа. Отчетливое выражение эта программа получила в картине Л. Казокаса «Деревня. Зима» (1943).

Образы сельской природы, темы крестьянского труда и деревенского быта занимают видное место в творчестве Р. Калпокаса, И. Вайтиса.

Глубокую эмоциональность обретают эти темы в живописи В. Визгирды («Сенокос в деревне Вишакио Руда», 1943 и другие).

В экспрессивной манере работает А. Гальдикас над пейзажами «Жемайтийское кладбище», «Осенний мотив», «Уборка картофеля», «Окрестности Панеряй», выявляя в природе, в мире тревожное беспокойство, смятение и трагические диссонансы.

Большинство литовских графиков (Т. Кулакаускас, А. Кучас, П. Аугустинавичюс, В. Ионинас и другие) продолжают разрабатывать круг творческих проблем, который определился в их искусстве в 30-е годы. Заметнее становятся работы молодых графиков: иллюстрации к сказкам А. Вайчайтиса, акварели Л. Вилимаса, гравюры на дереве В. Ратаса-Ратайскаса, рисунки и литографии острой социально-критической направленности А. Кривицкаса («Уголки деревни», «Рыночный музыкант», «Старый город — Каунас» и другие образы нищей провинции).

Серию интересных рисунков сангиной — пейзажей Вильнюса начинает в годы оккупации М. Булака, акцентируя следы разрушений, тревожную пустоту улиц и глухих двориков.

Наиболее значительным явлением в литовской графике военных лет стал цикл гравюр на дереве Т. Валюса — «Трагедия на нашем взморье» (1942, *илл. 230*). В этих листах с большой экспрессией запечатлены драматические события из жизни рыбаков. Особенно выразительна гравюра «Процессия», изображающая сцену похорон.

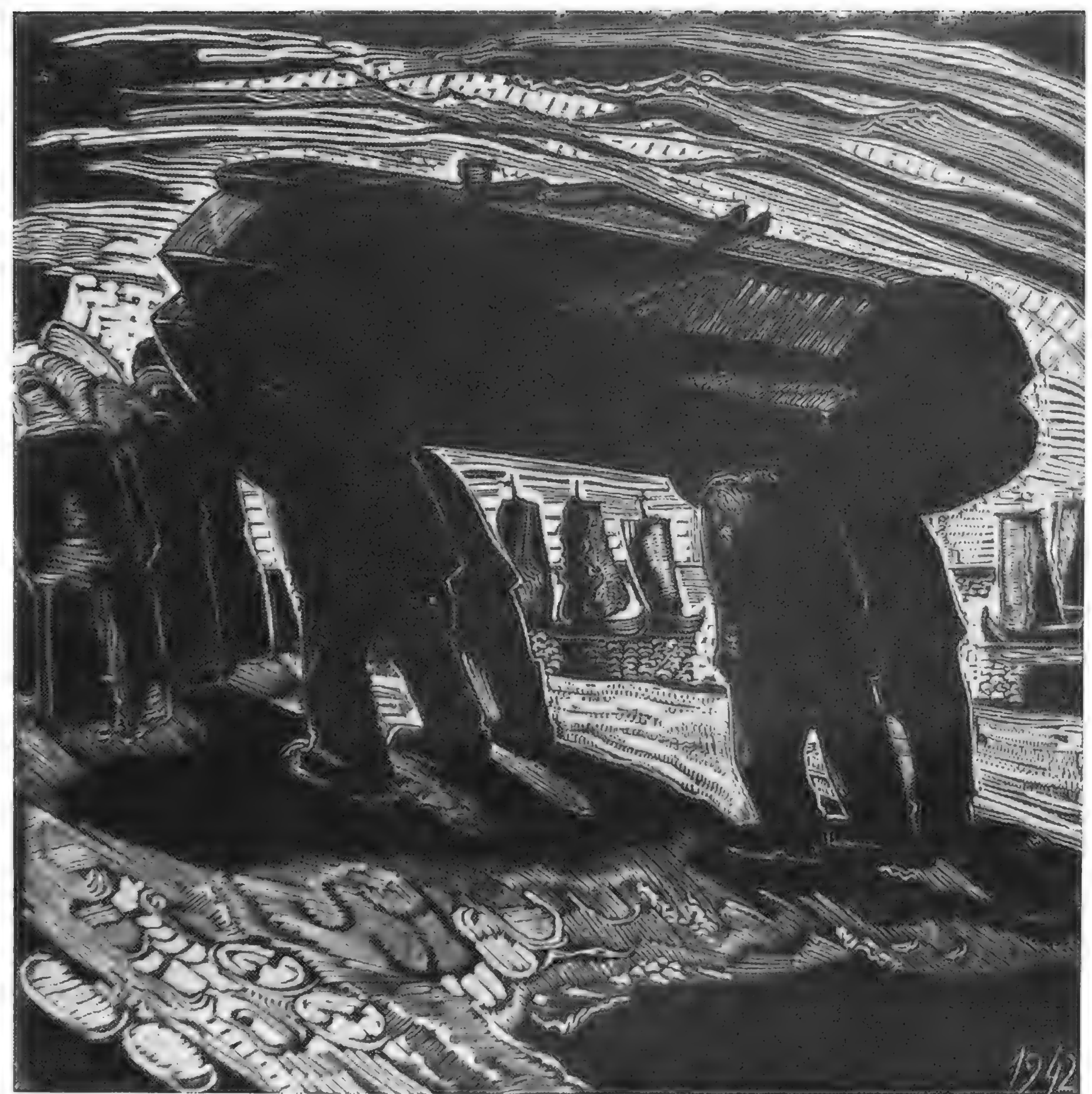
В различных жанрах эстампа работает И. Кузминскис. В графических портретах деятелей литовской культуры (В. Кудирка, П. Вайчюнас) он стремится раскрыть силу их интеллекта, в пейзажах Вильнюса — создать образ непокоренного города.

Фашистским оккупантам не удалось уничтожить традиции советского искусства в Литве, остановить его развитие. Именно поэтому после изгнания оккупантов в 1944—1945 годах оказалось возможным быстро восстановить творческую жизнь, возобновить занятия в художественных вузах республики, объединить силы вернувшихся в освобожденный край и встретивших здесь освобождение художников[44].

Еще шли бои на литовской земле, а в Вильнюсе уже открылась первая после освобождения художественная выставка (1944) и вскоре была подготовлена вторая (1945). Художники выходили с этюдниками на улицы города, чтобы запечатлеть следы разрушений («Разрушенный Вильнюс. Улица Музеяюс» Б. Уогинтаса, «Башня замка Гедиминаса после отступления гитлеровцев» М. Булаки, акварели Ч. Контримаса), радостные сцены освобождения, возрождение жизни («Первое мая 1945 года в Вильнюсе» И. Жебенкене). Еще дымились развалины кенигсбергской крепости, когда правительство Литовской ССР направило в Калининградскую область группу литовских скульпторов для участия в создании монумента в честь героев кенигсбергского штурма. Шел май 1945 года. Приближалась победа. В жизни народа и в истории искусства начинался новый период послевоенного социалистического строительства.

В послевоенный период как одна из самых сильных школ пластики (особенно монументальной) в многонациональном искусстве СССР выделяется литовская скульптура.

Первым крупным ее достижением явился монумент Победы в Калининграде (памятник гвардейцам — ге-



230. Т. Валюс. Трагедия на нашем взморье. Процессия. 1942

231. Ю. Микенас. Победа. 1946. Калининград

роям штурма кенигсбергской крепости), созданный в 1945—1946 годах. Его авторы — архитекторы И. Мельчаков, С. Нанушьян, скульпторы Ю. Микенас, Б. Пундзюс, Р. Якимавичюс, П. Вайвада и другие.

Центральное звено ансамбля — 26-метровый Обелиск славы с бронзовыми венками на каменных плитах братских могил у его подножия. Обелиск широким полукругом охватывает гранитная стена, заканчивающаяся пилонами, на которых воздвигнуты две скульптурные бронзовые группы: «Победа» Ю. Микенаса (*илл. 231*) и «Штурм» Б. Пундзюса.

Особенно выразительной оказалась группа Микенаса, насыщенная пафосом, внутренним горением, романтикой. Целеустремленное движение фигур, резкий наклон вперед знамени, развевающиеся плащ-палатки, стремительные жесты рук подчинены настойчивой, динамичной диагонали. Вырываясь за пределы постамента, образ воспринимается как бы в полете. За эту работу Микенас первым из художников Литвы был награжден в 1947 году Государственной премией СССР.

Во второй половине 40-х и в 50-х годах литовская монументальная скульптура развивается очень интенсивно.

В 1947 году Микенас начал работу над памятником литовской партизанке Герою Советского Союза Марите Мельникайте (*илл. 232*), который был открыт в городе Зарасай в 1955 году. В этом памятнике получила яркое развитие концепция советского героя — человека активной воли, решительного действия, высокой воинской доблести.

Более десяти лет посвятил Микенас работе над памятником Пятрасу Цвирке (установлен в Вильнюсе в 1959 году). Скульптор тонко выявил в образе своего героя лирическое начало, душевную мягкость, строгую сосредоточенность, те индивидуальные черты характера и психологического портрета, которые оказались отнюдь не чуждыми задачам монументальной скульптуры. Бронзовая фигура органично связана с постаментом (архитектор В. Микучянис), сложенным из крупных блоков красного гранита.

Портрет был главным, ведущим жанром в литовской монументальной скульптуре 50-х годов. Работа над памятниками-портретами идет в Литве на всем протяжении рассматриваемого периода, увлекая ведущих скульпторов-монументалистов старшего поколения (Ю. Микенаса, Б. Пундзюса, Б. Бучаса, Н. Петрулиса, П. Вайваду, Р. Якимавичюса) и молодежь. Большое распространение получили памятники-бюсты, наиболее удачными примерами которых могут служить портреты: поэта-революционера В. Монтвилы в Каунасе (скульптор К. Наркявичюс), революционеров П. Эйдукявичюса и Э. Тичкуса (скульптор Н. Петрулис), летчика Я. Смушкевича (скульптор К. Богданас). Все это работы конца 50-х годов. К тому же времени относится сооружение ряда мемориальных памятников (мавзолеи, надгробия) с выразительными рельефными портретами на фоне стены. Крупным мастером такого портрета становится Б. Вишняускас — автор памятника И. Билюнасу (архитектор В. Габрюнас, 1958) и других.

Параллельно с развитием портрета в литовской монументальной скульптуре в конце 50-х годов решается задача воплощения в символико-аллегорической фор-

232. Ю. Микенас. Памятник Герою Советского Союза Марите Мельникайте. 1955. Зарасай

ме крупнейших явлений истории, народного подвига, идеалов революционной борьбы.

Выдающимся произведением литовской монументальной скульптуры явился памятник жертвам фашизма в Пирчюписе (скульптор Г. Иокубонис, архитектор В. Габрюнас), открытый в 1960 году. Сложенная из квадров светлого гранита — габбро, фигура матери (*илл. 233*) стала центральной частью мемориального ансамбля, возникшего на месте сожженной фашистами деревни. В образе литовской крестьянки Иокубонис сумел с огромной пластической убедительностью и эмоциональной силой выразить мужество, стойкость, духовное величие своего народа, скорбь об утрате и волевой призыв к борьбе. Тонкое использование традиций литовской народной скульптуры, ощутимое в компактной композиции фигуры с плотно прижатыми к телу руками, трактовке лица с большими затененными глазами, самой постановке у дороги одинокой фигуры, напоминающей силуэтом придорожный столп, сочетается с высоким профессиональным мастерством, великолепным владением всеми средствами психологической выразительности реалистического пластического образа.

Художественный замысел, выраженный в главной фигуре монумента, находит развитие в рельефах на мемориальной стене, воздвигнутой в некотором отдалении от статуи. В ритме гибких линий, врезанных в плоскость камня, очерчивающих силуэты обреченных на смерть людей, выражены и плач, и боль, и протест прекрасного человеческого тела против смерти.

Скульптурные образы Пирчюписа органично связаны с архитектурным решением ансамбля, характером неровных, выложенных камнем дорожек, формой чуть вогнутой светлой стены и низкого постамента монументальной фигуры.

К концу 50-х годов значительных успехов достигает также монументально-декоративная, прежде всего садово-парковая скульптура. Этот жанр был развит в Литве и раньше: важной вехой в его развитии было, в частности, сооружение четырех скульптурных групп, установленных на пилонах моста имени Черняховского через Нерис в Вильнюсе (ансамбль был завершен в 1952 году).

Существенный сдвиг в монументально-декоративной литовской скульптуре знаменует собой создание Р. Антинисом для парка Паланги бронзовой композиции «Эгле — королева ужей» (1959, *илл. 237*). Эта работа демонстрировала новое отношение к выбору сюжета, трактовке образа, использованию материала, новое понимание самой пластической концепции садово-парковой скульптуры. Здесь заиграла своими декоративными качествами золотистая бронза, великолепно вписанная в зеленое окружение парка, появился персонаж, связанный с миром национального фольклора, и во всем пластическом очаровании была выявлена красота обнаженного женского тела.

Станковая скульптура Литвы в послевоенные годы также получила многогранное развитие.

В портретном жанре наиболее ранние и значительные достижения связаны с творчеством скульптора П. Александравичюса. В его новых работах — большая обобщенность, монументальность, нарастает гражданский, патриотический пафос, стремление к раскрытию сильных народных характеров, их социальной сути, воплощению образов людей, каждый из которых — крупная, незаурядная личность, не случайная модель, а человек, вошедший в историю.

Особой творческой удачей Александравичюса явилось создание скульптуры «Писательница Юлия Жемайте» (1950, *илл. 234*). Мастер раскрыл в образе Жемайте лучшие черты народного характера, мудрость и спокойное достоинство, крестьянскую скромность и нравственную силу. В пластической форме этой скульптуры гармонично сочетаются черты монументального обобщения (большая компактность всей композиции; плавность и четкость силуэта, рассчитанного на восприятие и с далекой дистанции; величавая торжественность в осанке сидящей фигуры; неторопливый ритм крупных складок одежды) и исключительное изящество каждой тщательно моделированной детали.

Видное место в скульптурном портрете послевоенных лет занимает четырехфигурная композиция Н. Петрулиса и Б. Вишняускаса «Расстрел четырех коммунистов» (1950). Авторы ее успешно решили сложную задачу создания группового исторического портрета и пластического раскрытия в действии героизма, бесстрашия, сплоченности коммунистов.

На вторую половину 50-х годов приходится расцвет скульптурного портрета в творчестве Микенаса. На протяжении 1954—1959 годов он создает свои лучшие портреты: «Писатель А. Венцлова», «Рима», «Художник В. Юркунас», «Колхозница», «Юная пианистка». Различные по пластическим, композиционным приемам, по материалу, эти портреты представляют в то же время очень цельную группу с единым направлением поисков внутренней значительности человека, сильного волевого характера, поисков этического идеала. Лучшие черты портретного искусства Микенаса раскрылись в «Юной пианистке».

Широкую галерею портретов в различных материалах создал К. Богданас, проявив тонкое мастерство индивидуальной портретной характеристики. Особенно значительны его портретный цикл «Мои друзья», исторический портрет-композиция «В. И. Ленин и В. Мицкявичюс-Капсукас в Поронине», выполненная из искусственного камня голова «Мать рыбака», мраморный «Портрет композитора Ю. Груодиса» (*илл. 235*).

Особое место в литовской портретной скульптуре 40-х — 50-х годов занимают медали П. Римши. Моделированные с двух сторон (реверс и аверс) с ювелирным изяществом, виртуозной тонкостью графического рисунка, запечатленного в бронзе или гипсе, они отличаются сложной, насыщенной идейно-тематической программой.

Жанровая скульптура Литвы, преодолевая некоторую натуралистическую сухость и иллюстративность, постепенно обретала все большую эмоциональную и пластическую убедительность. В этом процессе художественного обогащения жанра большая заслуга принадлежит Ю. Кедайнису. Его бронзовая фигура «Бригадир» (1949) была первым успешным решением задачи правдивого раскрытия в скульптуре образа советского человека труда во всей будничной простоте, но с глубоким чувством поэзии этих будней.

Большой пластической выразительностью обладает бронзовая статуя Кедайниса «Колхозный конюх»

233. Г. Иокубонис. Фигура матери. Памятник жертвам фашизма в селе Пирчюписе. 1960

(1957, *илл. 236*). Запечатленный в этой композиции образ крестьянского парня привлекает простодушием, независимостью и достоинством. Скульптура как бы настроена на эмоциональную волну дружеской симпатии, доброй шутки, доверия и уважения к человеку. Конкретность жизненных наблюдений, бытовых деталей сочетается с мастерством обобщения, социальной типизацией и удивительной тонкостью психологического анализа.

Заметной вехой в жанровой пластике 50-х годов стала скульптурная композиция Г. Иокубониса «Председатель колхоза» (1957). Выразительно переданы мужество, энергичность, волевая собранность и повышенная обостренная ответственность человека за дело, которому он служит.

Более мягкая лирическая интонация присуща жанровой скульптуре Б. Вишняускаса, посвященной темам крестьянского труда, темам молодости, материнства. Одна из наиболее удачных его композиций — «Минутка отдыха» (1957). Спокойствие, женственность и добрую нежность словно излучает образ молодой крестьянки, на минуту оторвавшейся от работы в поле, распрямившей спину и поднявшей к теплому солнцу лицо.

В станковой скульптуре Р. Антиниса, излюбленным материалом которого является керамика (серый или розоватый шамот, красная терракота), преобладают в 50-е годы фольклорные темы.

Исторический жанр в литовской скульптуре, в прошлом скованный идеалистической программой буржуазного культа языческой старины и великокняжеского средневековья, возрождается заново на новой идеологической основе. Образцом этого жанра может служить трехфигурная композиция К. Богданаса «Крестьянское восстание 1863 года в Литве» (1956). В образах повстанцев скульптор раскрыл типичные социальные черты героев 1863 года и в то же время те стороны духовного облика, мужества, отваги, которые

234. П. Александравичюс. Писательница Юлия Жемайте. 1950

235. К. Богданас. Портрет композитора Ю. Груодиса. 1960

внутренне роднят их с идеалами воинской доблести в наше время, в годы Великой Отечественной войны.

В конце 50-х годов над станковой скульптурной композицией работает уже довольно широкий круг скульпторов, воспитанных в послевоенные годы. Заметны достижения таких мастеров, как Л. и В. Жуклисы (особенно в композициях и портретах, вырезанных из дерева), Я. Мозурайте-Клемкене («Кукурузовод»), О. Липейкайте, Э. Радаускайте («Лен собирает» и композиции на детские темы), К. Киселис, Л. Стриога («К новой жизни»), Н. Гайгалайте и, наконец, молодые мастера В. Вильджюнас и А. Амбразюнас, своеобразное искусство которых (в частности, в резьбе по дереву) более ярко раскрылось в 60-е годы.

В живописи Литвы в послевоенные годы на первый план выдвигается тематическая картина.

Одним из первых к освоению новой тематики в живописи обращается В. Мацкявичюс. Его картина 1946 года «Партизаны» (*илл. 238*) уже содержала в себе художественно убедительное, эмоциональное и исторически правдивое повествование о мужестве советских людей, сражавшихся с оккупантами. В последующих картинах («Первые с Востока», «Красный обоз», «Литовская делегация в Кремле в 1940 году», «1919 год в Литве», «На стройке Каунасской ГЭС») получили отражение важнейшие события в жизни народа: борьба за Советскую власть в Литве, принятие Литовской ССР в Советский Союз, освобождение Литвы Советской Армией, колхозное движение, труд рабочего класса.

236. Ю. Кедайнис. Колхозный конюх. 1957

В разработку бытового жанра, темы крестьянского труда и колхозной жизни много ценного внес А. Гудайтис. В лучших его произведениях жизненная правда решительно противостоит лакировке действительности, скромная естественность — парадному блеску и искренняя эмоциональность — риторической назидательности. В этом плане выразительны его картины «Наделение землей крестьян в 1940 году» (первый вариант — 1946, второй — 1955), «Красный обоз» (1950), «Балтийские рыбаки» (1952) и особенно триптих «Летние труды» (1948—1949).

Мастером исторического жанра зарекомендовал себя П. Сергиевичюс — автор картин «Демонстрация безработных в Каунасе в 1925 году», «Ф. Скорина, первый вильнюсский печатник», «Кастусь Калиновский среди повстанцев 1863 года» и «К. Калиновский и В. Врублевский на смотре сил повстанцев 1863 года». В его творчестве увлечение исторической романтикой сочетается со стремлением к большой точности, документальному восстановлению во всех деталях (архитектурный пейзаж, костюмы и т. п.) признаков эпохи, к четким, заостренным социально типическим характеристикам.

В развитии батального жанра заметной вехой стала картина молодого художника С. Грачева «Освободители Клайпеды» (1954), посвященная выходу советских войск в 1945 году на рубеж Балтийского моря.

На юбилейной выставке 1950 года разворачивается широкий фронт тематических полотен, посвященных революционной истории, Великой Отечественной войне, социалистическому строительству. Это «Жатва» З. Петравичюса, «Организационное собрание в колхозе» В. Дилки, «Партизаны у кузницы» П. Сергиевичюса, «Писатели у бойцов Литовской дивизии» Б. Яцевичюте, «Трактористы» Э. Юркунене и многие другие. Немало тематических полотен создается к декадной выставке литовского искусства в Москве (1954). Однако расширение тематического диапазона, само по себе важное и прогрессивное, еще не было гармонично связано с подъемом живописной культуры, качественного уровня, с ростом реалистического мастерства. Появилось немало работ поверхностных, внешне иллюстративных, узко интерпретирующих те или иные события.

Подъем литовской тематической живописи, приток к ней новых творческих сил, главным образом за счет молодежи, воспитанной в советских художественных вузах, начинается во второй половине 50-х годов. В это время появляется целый ряд крупных тематических картин молодых художников.

Сложную и острую социальную тему сумела раскрыть художница С. Вейверите в картине «Литовские эмигранты за границей» (1956, *илл. 240*). К драматическим событиям войны обратился С. Джяукштас; его первые картины о партизанском движении в Литве отличались сильной экспрессией.

Среди новых явлений литовской живописи два представляются наиболее яркими. Это работы А. Савицкаса и В. Гячаса. Они как бы концентрируют в себе достижения молодых художников в историческом и бытовом жанрах и дают представление о разных гранях литовской тематической живописи.

Одно за другим появляются большие исторические полотна Савицкаса: посвященное памяти четырех

237. Р. Антинис. Эгле — королева ужей. 1959

расстрелянных коммунистов «Утро 27 декабря 1926 года» (1957), триптих «Революционный Вильнюс» (1958), «Трагедия Пирчюписа» (1959, *илл. 239*). Формируется своеобразие образного строя его исторической живописи — то суровое, напряженное, драматическое звучание, которое вытекает из активного сопереживания, глубокого осмысления исторического прошлого, соответствует интерпретации этого прошлого в духе высоких оптимистических трагедий народа, обретающего силы в борьбе, испытывающего свое мужество горем великих утрат.

В бытовом жанре выделяется картина В. Гячаса «На колхозном рынке» (1959, *илл. 241*). Ее эмоциональный строй определяет яркая, ликующая приподнятость, соответствующая тому, как воспринимает художник сегодняшний день Литвы, характер своего народа. В пластике образов заключена внутренняя динамика, энергичность. Свежая, звучная красочная гамма основана на звонкой перекличке ярких, открытых, чистых цветовых пятен: алая юбка и желтая кофта молодой крестьянки, голубая кофта и зеленая юбка другой женщины, белые косынки, зеленая и желтая, блестящая на солнце керамика (выставленные на продажу горшки и кувшины) — все это сливается в многоголосый радостный хор.

В портретном жанре живописи в послевоенные годы сначала более активно работали художники старшего поколения — И. Шилейка, Ю. Веножинскис, И. Янулис. Затем возрастает роль мастеров среднего поколения, выпускников Каунасской художественной школы 30-х годов (А. Гудайтис, В. Мацкявичюс, И. Жебенкене, М. Цвиркене, Л. Казокас). Наконец, выступают мастера, воспитанные в советских вузах: А. Савицкас, В. Каратаюс, И. Мацконис, Л. Сургайлис, И. Шважас, В. Повилайтис.

Ведущую роль в портретном искусстве играло героико-романтическое направление, стремление к монументализации образа героя. Одним из самых удачных произведений в этом плане является портрет «Писатель Ю. Балтушис» (1948) И. Жебенкене (*илл. 242*). Острота индивидуальной характеристики, экспрессия, живость (в позе, в жесте, в поведении человека, с интересом листающего книгу) сочетаются с обобщенностью, героической приподнятостью, поисками характера значительного, сильного, со стремлением к раскрытию мира незаурядной, крупной личности. Опыт работы в монументальной живописи помогает Жебенкене найти те лаконичные, величавые формы, которые соответствуют такой концепции портрета, отвлечься от мелочей, несущественных деталей.

В сильного мастера портретной живописи вырастает Каратаюс, наиболее интересной ранней работой которого является «Портрет балетмейстера Б. Келбаускаса» (1954, *илл. 243*). В этом портрете естественно, свободно раскрывается характер человека, находит выражение творческий труд артиста и педагога. Живо переданы атмосфера репетиции (отраженная в зеркале фигура балерины удачно включена в общий строй композиции), сосредоточенность во взгляде Келбаускаса, подвижность и изящество его фигуры.

238. В. Мацкявичюс. Партизаны. 1946

К рубежу 50-х — 60-х годов относится расцвет портретной живописи А. Гудайтиса. Возвращаясь к своему богатому опыту реалистического портрета 30-х годов (с выразительным крестьянским, народным типажом), художник находит новые средства раскрытия образа современника. Среди его лучших полотен этого периода — «Колхозница», «Портрет рыбака К. Аугутиса». Характеры героев Гудайтиса — порою замкнутые, уравновешенные, мечтательные, порою острые, колючие, чуть иронического склада, но это всегда сильные характеры людей, тесно связанных с родной землей.

Своеобразно проявился талант живописца И. Шважаса в его ранних портретах («Рабочий», 1958; «В горах», 1959), обладающих глубокой эмоциональностью.

Пейзаж и натюрморт в послевоенные годы оставались самыми популярными жанрами, в которых работали почти без исключения все литовские живописцы.

В творчестве А. Жмуйдзинавичюса преобладало стремление к построению тематического пейзажа-картины, обусловленного актуальной исторической или современной тематикой (например, «Лес государству», 1948; цикл картин «Здесь будет Каунасское море», 1953—1959). В композиции пейзажей чувствуется строгая продуманность, доминирует симметрия, спокойная уравновешенность. Художник обычно выбирает красивые мотивы, отвечающие традиционным представлениям о романтических чертах литовского пейзажа. Таковы его «Сухая сосна» (1945), «Рыбаки во время восхода солнца», «Палангское взморье» (1951), «Возле белых дюн» (1959). Нередко пишет он панорамные пейзажи, передающие величие земли, ее неоглядные дали, плавное течение полноводных рек, красоту зеркальных озер. В системе средств художественной выразительности главное значение у Жмуйдзинавичюса имеет четкий рисунок; колорит на этом этапе его творчества становится менее выразительным, порою суховатым, вялым, белесым.

В пейзажах А. Гудайтиса вся сила заключается в красках, в их напряженном горении, в их сложной и богатой гармонии. Гудайтису свойственно стремление к широким обобщениям темы Родины в пейзажной

живописи. С этим связана такая характерная форма его творчества, как пейзажный триптих. В его пейзажах-картинах обобщающего характера сохраняется темпераментность и экспрессивность форм, непосредственность живых впечатлений. Одной из лучших картин такого рода является полотно «В полдень» (1959, *илл. 244*). Это пейзаж эпического характера, почти собирательный образ Литвы, гимн щедрой красоте земли-кормилицы.

Преимущественно в жанрах пейзажа и натюрморта работают в 50-е годы многие живописцы, начавшие творческий путь еще в буржуазной Литве или в годы войны: в Вильнюсе — В. Кайрюкштис, М. Цвиркене, А. Мотеюнас, Б. Уогинтас, в Каунасе — И. Вайтис, И. Бурачас, Л. Казокас, Р. Калпокас. Один из самых сильных мастеров этого поколения — А. Петрулис. Его пейзажи, лирические по настроению, тонкие по колориту, полны света, но это свет рассеянный, приглушенный, растворенный в туманной жемчужной дымке, придающей смягченность всем очертаниям. Таковы, например, пейзажи «Ветреный день», «Мотив Павильниса», «Осень».

Несколько позднее к сильной плеяде литовских мастеров пейзажа и натюрморта примыкают П. Стаускас, А. Савицкас, Л. Катинас, С. Юсионис. Их успехи особенно заметны с конца 50-х годов.

Литовская театрально-декорационная живопись после войны приобретает расширенную базу в связи с восстановлением старых (в Вильнюсе, Каунасе, Шауляе, Паневежисе, Клайпеде) и открытием новых театров (в Тельшяе, Капсукасе), с подготовкой молодых кадров театральных художников в Вильнюсском и Каунасском художественных институтах, где были созданы специальные творческие группы и студии театральной декорации.

В первое послевоенное десятилетие было создано немало ценных работ наиболее сильными, талантливыми мастерами литовской театральной декорации как старшего поколения (В. Палайма, С. Ушинскас, Л. Труйкис), так среднего и молодого (Ю. Янкус, И. Суркявичюс, М. Лабуцкас, Р. Сонгайлайте).

Значительный подъем сценографии начинается во второй половине 50-х годов и связан с разнообразием и обогащением средств художественной выразительности, более интенсивным использованием всех возможностей и эффектов света, цвета, кинопроекции, динамических конструкций на вращающейся сцене, кругу и т. п. Декорации становятся более легкими, более разнообразными, включают в себя — в зависимости от структуры спектакля — то яркие живописно-красочные, то изящные линейно-графические, то броские плакатные, то узорно-орнаментальные декоратив-

239. А. Савицкас. Трагедия Пирчюписа. 1959

ные средства и приемы построения художественного образа.

Значительный вклад в развитие литовской сценографии внес В. Палайма. В его творчестве можно выделить две основные тенденции. Первая, обычная в оформлении драматических спектаклей острого социального звучания, связана со стремлением убедительно, достоверно передать историческую атмосферу эпохи, во всех деталях правдиво, конкретно и точно охарактеризовать место драматического действия. Таковы лучшие спектакли, оформленные им в период работы главным художником Вильнюсского драматического театра (1944—1948): «Русские люди» и «Под каштанами Праги» К. Симонова, «Враги» М. Горького, «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «Лес» А. Островского. В каждом конкретном случае художник как бы реконструирует эпоху, восстанавливает предметную среду того времени, в которое погружается зритель. Вторая тенденция в творчестве художника характеризует его как романтика и раскрывается в декорациях к музыкальным спектаклям («Лебединое озеро» П. Чайковского, «Красный мак» Р. Глиэра, опера Б. Дварионаса «Даля»). В этом романтическом направлении также четко выступает историческая и этнографическая основа, что особенно характерно для интерпретации мотивов литовской народной архитектуры в декорациях к опере «Даля» (1959, *илл. 248*), но главный акцент делается не на бытовой достоверности, а на создании общего поэтического впечатления, остроту которого усиливает своеобразная историческая экзотика костюмов, барочных («Даля») или готических («Лебединое озеро») архитектурных мотивов, тонко выявленный аромат старины.

Выдающейся работой Л. Труйкиса явились декорации к опере Дж. Верди «Дон Карлос» (1959), исключительные по живописно-декоративной стилевой целостности во всех деталях (включая костюмы, занавес, *илл. 249*, все элементы декора). Выразительная ритмическая организация всего живописного оформления, основанная на вариациях стрельчатых арок, зигзагов и других орнаментальных мотивов, вызывающих ассоциации с поздней готикой, а также на четких цветовых сочетаниях (например, торжественного золотого и глубокого теплого коричневого тона), великолепно вторит и аккомпанирует всему спектаклю.

Из художников старшего поколения, начавших творческий путь еще в 30-е годы, в театре после войны работали также С. Жукас («Непобежденные» Б. Горбатова), Г. Багдонавичюс («Золушка»), Р. Криницкас, Т. Кулакаускас, М. Булака, В. Норкус.

240. С. Вейверите. Литовские эмигранты за границей. 1956

241. В. Гячас. На колхозном рынке. 1959

242. И. Жебенкене. Портрет писателя Ю. Балтушиса. 1948

243. В. Каратаюс. Портрет балетмейстера Б. Келбаускаса 1954

В сильного мастера советской декорации вырастает в послевоенные годы Ю. Янкус. Начало его творчества связано с оформлением драматических спектаклей в театрах Шауляя, Каунаса, Вильнюса, Клайпеды. За декорации к спектаклю «Незабываемый 1919-й» В. Вишневского он получает Государственную премию СССР. С 1953 года Янкус начинает работать в Академическом театре оперы и балета Литовской ССР в Вильнюсе и достигает замечательных успехов в оформлении музыкальных спектаклей, в том числе первых литовских советских опер и балетов («Марите» А. Рачюнаса, «Пиленай» В. Кловы). Более зрелые, оригинальные его работы созданы в конце 50-х годов: это эскизы декораций к сатирической опере Б. Горбульскиса «Франк Крук», поставленной в Каунасском музыкальном театре, и эскизы декораций к балету Э. Бальсиса «Эгле — королева ужей», осуществленные на сцене Академического театра оперы и балета. В первом случае художник использует гротеск, гиперболические контрасты для характеристики мещанской роскоши и безвкусицы. Рисунок эскизов обладает изящной легкостью, и их стиль соответствует иронической интонации авторского комментария к пьесе. Важную часть общего оформления «Франка Крука» составляют костюмы: в своей вычурности они выглядят шуточно-маскарадными и вносят в спектакль комическую разрядку. Оформление «Эгле — королевы ужей» имеет романтический характер, вызывает ассоциации с богатым миром народного творчества и картинами М. Чюрлёниса (особенно декорации, изображающие дворец Жильвиниса на морском дне).

Под влиянием своего учителя С. Ушинскаса начинает работать М. Лабуцкас (эскизы декораций к «Ромео и Джульетте» В. Шекспира, 1946). Со временем, однако, к нему приходят большая свобода, самостоятельность, мастерство изящного графического эскиза, вырабатывается своеобразие каллиграфического почерка, хрупкого и прозрачного оформления сцены. Для стиля его работ, осуществленных в Каунасском музыкальном театре, очень характерны декорации к опере Дж. Пуччини «Чио-Чио-Сан» (1959).

Во второй половине 50-х годов в творческую жизнь уже вступают воспитанники послевоенных студий театрального искусства советских вузов Литвы. Среди них выделяется интенсивностью поисков Р. Сонгайлайте — автор эскизов декораций к опере «Дочь» В. Кловы и «Сказкам Гофмана» Ж. Оффенбаха. Заметными на театральных сценах становятся работы Ю. Чейчите («Такая любовь» П. Когоута), А. Степанки («Дым» Ю. Грушаса, «Севильский цирюльник» П. Бомарше), В. Гатавинайте («Красная шапочка» В. Гокиелли), Я. Малинаускайте («Чудак» Н. Хикмета).

Особенностью послевоенных лет является зарождение в литовском декорационном искусстве новых видов: искусства художников кино и телевидения. Одним из первых мастеров литовской киносценографии был М. Булака, оформивший фильмы «Мост», «Живые герои» и другие.

В литовской станковой графике в первые послевоенные годы довольно сильно был развит рисунок как самостоятельный вид графического искусства. Среди

244. А. Гудайтис. В полдень. 1959

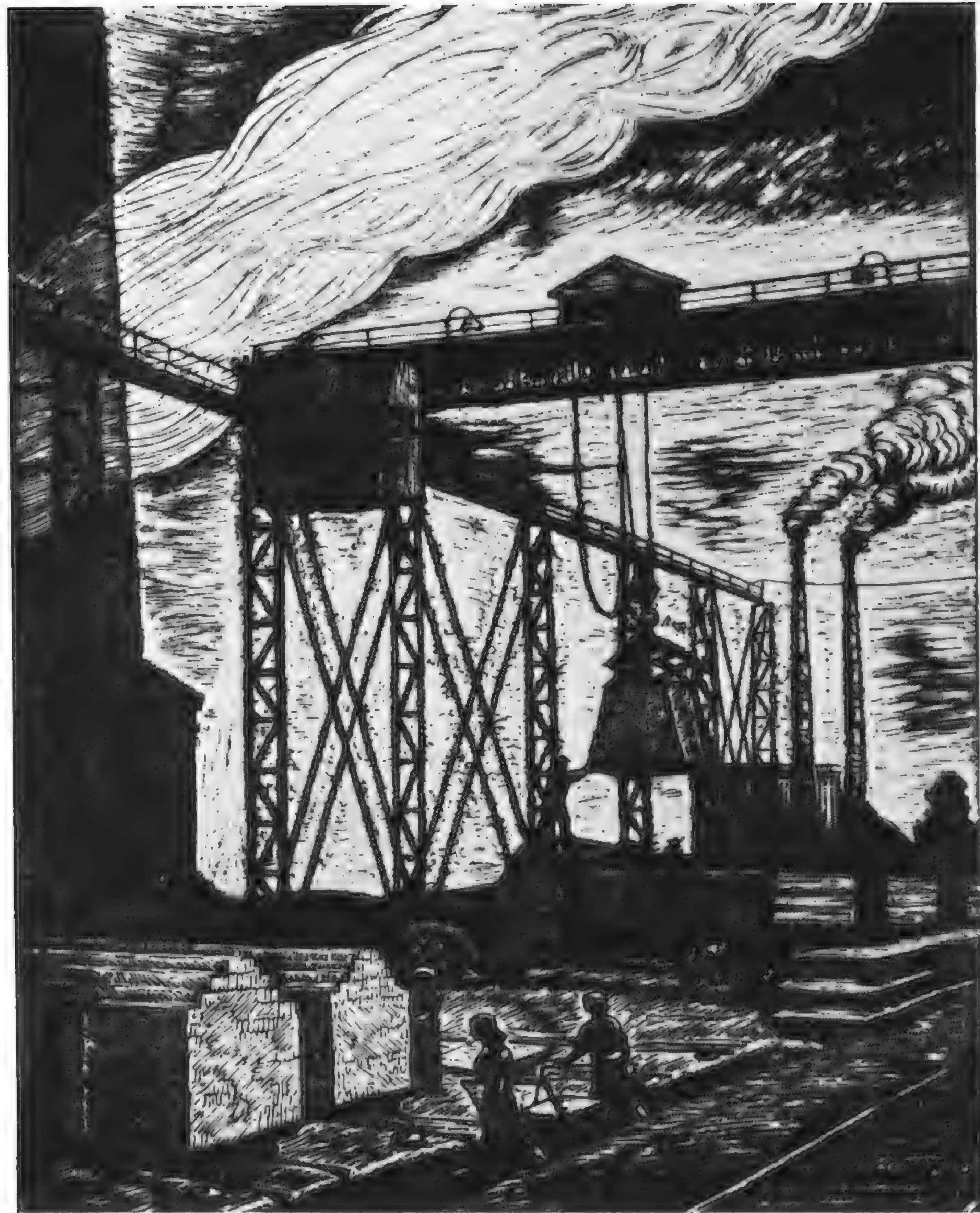
мастеров реалистического рисунка 40-х годов видную роль играли М. Булака, Т. Кулакаускас, С. Жукас. Булака продолжал в 1945—1950 годах работать над серией пейзажей Вильнюса, раскрывая в рисунках сангиной образ разрушенного и возрождающегося из руин драматически прекрасного старого города. Кулакаускас проявил себя прекрасным рисовальщиком-портретистом, мастером уверенных и ярких характеристик («Писатель Б. Сруога», 1948; «К. Корсакас», 1950). В его рисунках привлекают особенная мягкая живописность, богатая светотеневая игра, выразительность свободных, с нажимом, решительных линий. Подкупающая лиричность есть в бытовых зарисовках Жукаса, созданных им в последние годы жизни (1945—1946).

Позднее рисунок становится менее заметным на выставках и уступает ведущую роль эстампу.

Среди тематических эстампов первых послевоенных лет наиболее значительным был цикл линогравюр В. Юркунаса «Гитлеровская оккупация в Литве» (1945). Главный упор художник сделал на зверствах фашистов и страданиях народа («В концлагере», «На работе»), используя средства художественной гиперболы и сатиры для показа тупой жестокости оккупантов и крайней степени истощения, усталости, мучений несчастных людей. Вместе с этим у Юркунаса появляется интерес к героическим образам, к темам народного сопротивления. Это было новым качеством по сравнению с его гравюрами военных лет. Особенно выразителен в этой серии лист «Расстрел», в образном строе которого акцентирован момент нравственного превосходства патриотов над фашистами.

Следующее крупное достижение Юркунаса в области тематического эстампа относится к самому концу 50-х годов и связано с созданием ряда линогравюр, посвященных современности, родной земле, ее сказкам, ее трудовым будням, ее красивым, сильным и счастливым людям («Буду дояркой», *илл. 245*, «Юрате

245. В. Юркунас. Буду дояркой. 1960



246. И. Кузминскис. На силикатно-кирпичном заводе. 1958

и Каститис», «Паланга» и другие). Графический почерк Юркунаса отличается энергичностью, экспрессивностью, резкий штрих моделирует форму, густые темные тени подчеркивают пластичность изображений.

В отличие от Юркунаса, вносящего в развитие послевоенного литовского эстампа два сильнейших аккорда, между которыми почти 15-летняя дистанция (1945—1960), ровно и систематически работает над тематическим эстампом в эти годы И. Кузминскис. Однако творчество его переживает заметную эволюцию. В первых послевоенных эстампах, образцом которых может служить линогравюра «Восстановление Вильнюса» (1945), он обращается к плакатным формам, восходящим к традициям агитационного антифашистского искусства, с которыми молодой художник был связан в 30-е годы. В образах чувствуются экспрессивность, приподнятая, мобилизующая романтика. Многие годы (40-е — 50-е) посвящает Кузминскис работе над графическим пейзажем Вильнюса, стремясь дать простор богатству жизненных наблюдений. Одной из самых удачных, поэтичных в обширном вильнюсском цикле является гравюра на дереве «Вильнюс. Костелы Анны и Михаила» (1956).

Однако к концу 50-х годов эта тема в творчестве Кузминскиса кажется исчерпанной. Художник сам испытывает потребность отойти от описательности, исторического документализма, шире взглянуть на мир. В его тематических эстампах появляется новая масштабность; в обобщенных пейзажах приподнятого, героического звучания раскрывается картина величественных новостроек республики: «На силикатно-кирпичном заводе» (1958, *илл. 246*), «Каунасская ГЭС» (1959), «На колхозных полях» (1960). В это время Кузминскис обращается к темам национального фольклора и начинает работу над циклом гравюр по мотивам литовских народных песен.

Мастером эстампа (линогравюры) пейзажного жанра становится П. Раудуве. К числу его наиболее удачных композиций первых послевоенных лет относится лист «На пастбище» (1946), в котором образ мирных, освещенных солнцем, широко раскинувшихся полей, обрамленных лесами, обладает величественностью и в то же время лирической теплотой. Особенно плодотворно над графическим пейзажем Раудуве работает в конце 50-х годов (линогравюры «У горы Бируте в Паланге», «Гора Наглис в Паланге», «У Данге в Клайпеде» и другие). Выразительность, сочность штриха, живописная игра светотени сочетаются у него с высоким мастерством композиции, умелым выбором точки зрения, позволяющей охватить панораму, с особенным чувством целостности кадра, в который вписан архитектурный или природный мотив.

Подъем литовской линогравюры (тематического эстампа) второй половины — конца 50-х годов тесно связан с творчеством графиков послевоенных выпусков советской художественной школы.

Из них наиболее ярко проявила себя А. Макунайте — сначала в портретном жанре, к которому относятся ее линогравюры «Старушка» (1955), «Саломея Нерис» (1957), «Автопортрет» (1958), отмеченные чертами эмоциональной, психологической выразительности. Затем в связи с работами художницы в области книжной графики возникают ее самостоятельные

станковые циклы гравюр, например «Песня ржи» (по мотивам поэзии С. Нерис, 1959—1960), начинается углубленная работа над темами сказок. Цикл линогравюр «Песня ржи» особенно выделяется в истории литовской графики глубоким прочтением темы трудовой и революционной истории народа, впечатляющей силой образов. Обращаясь в композициях цикла «Лен» к технике гравюры на дереве, Макунайте стремится к более декоративному решению, возрождению некоторых форм и традиций народного творчества.

Своеобразное направление получило в 50-е годы творчество Л. Пашкаускайте — тонкого портретиста, виртуозного мастера офорта и сухой иглы — техники, в которой в те годы мало кто кроме нее работал. В ее портретах из серии «Знатные женщины Советской Литвы» (1951), «Деятели культуры и искусства» (1955—1957) проявилось мастерство сложных многоплановых характеристик.

К молодому поколению графиков, выступивших в 50-е годы, принадлежит В. Валюс, наиболее ярким творческим достижением которого явился цикл линогравюр «В советской деревне Жемайтии» (1958—1960). Молодому художнику удалось достигнуть высокой меры поэтических обобщений, волнующей эмоциональности. Особенно выразителен в этой серии лист «Аисты над деревней».

Заметных успехов достигла литовская книжная графика. Важной вехой в ее истории стал 1947 год, когда был отмечен 400-летний юбилей со времени издания первой литовской книги. Среди созданных к юбилею произведений по своему значению в истории литовской графики особенно выделяются иллюстрации В. Юркунаса к поэме Д. Пошки «Мужик Жемайтии и Литвы» (48 линогравюр, обложка и титульный лист).

Каждая иллюстрированная страница этой книги резалась как единое художественное целое — на одном куске линолеума рисунок и текст (позднее при издании массовым тиражом резной текст заменили типографским набором). В иллюстрациях развернута широкая эпопея народной жизни, трудов и бед крепостного крестьянства.

Другим значительным событием, связанным с юбилеем 1947 года, было издание «Брички» Айшбе с гравюрами на дереве А. Кучаса, над которыми художник работал около десяти лет. Живой юмор, сочный и смелый гротеск отличают эти иллюстрации. Мастерство построения многофигурных, пронизанных динамикой действия композиций, живописность пейзажей и интерьеров, крепкая пластичность предметов и фигур сочетаются с отлично выявленной спецификой гравюры, органично связанной с текстом.

Диапазон литовской книжной графики заметно расширяется. Это наглядно можно видеть на примере творчества П. Раудуве, который на протяжении 1945—1955 годов иллюстрирует произведения Н. Гоголя, А. Чехова, М. Горького, А. Толстого, А. Грибоедова, Ю. Жемайте, Л. Гира, Майрониса, Т. Тильвитиса, Э. Межелайтиса и другие произведения русской и советской классики, современной литовской и зарубежной литературы. Большое внимание уделяют художники работе над детской книгой. В этом жанре работают Д. Тарабильдене, Т. Кулакаускас, К. Петрикайте-Тулене (изящные иллюстрации к «Золушке» Ш. Перро), Р. Калпокас (сделанные с чувством юмора рисунки к «Сказкам» П. Цвирки, 1950).

Творческой продуктивностью, зрелостью индивидуального стиля отличается работа в области книжной иллюстрации И. Кузминскиса. К началу 50-х годов относятся интересные циклы его гравюр на дереве — иллюстрации к поэме «Уснине» Т. Тильвитиса, к поэме «Аникщяйский бор» А. Баранаускаса, к «Братской поэме» Э. Межелайтиса. В этом ряду особенно выделяется стилевой цельностью и изяществом оформления книга «Аникщяйский бор», украшенная 25 графическими миниатюрами, которые открывают каждую страницу книги, образуя своей цепью изобразительную параллель поэтическому тексту.

Все это последовательно подготавливает расцвет литовской книжной графики, наступающий во второй половине 50-х годов и имеющий перспективное продолжение в дальнейшем. Первым очевидным свидетельством начавшегося на новом этапе подъема явилось создание иллюстраций В. Юркунаса к «Временам года» К. Донелайтиса. Завершенные к концу 1955 года, они увидели свет в издании 1956 года, которое принесло литовской книге международное признание на выставке книг в Лейпциге (1960).

Отличительной чертой иллюстраций Юркунаса к «Временам года» является широта социально-истори-

247. В. Гальдикас. Раненый Казюкас. Иллюстрация к роману П. Цвирки «Земля-кормилица». 1955

ческой панорамы. Иллюстрации складываются в графическую энциклопедию жизни и быта литовского крестьянства, утверждают великую ценность труда, рисуют пробуждение народной воли к классовой борьбе.

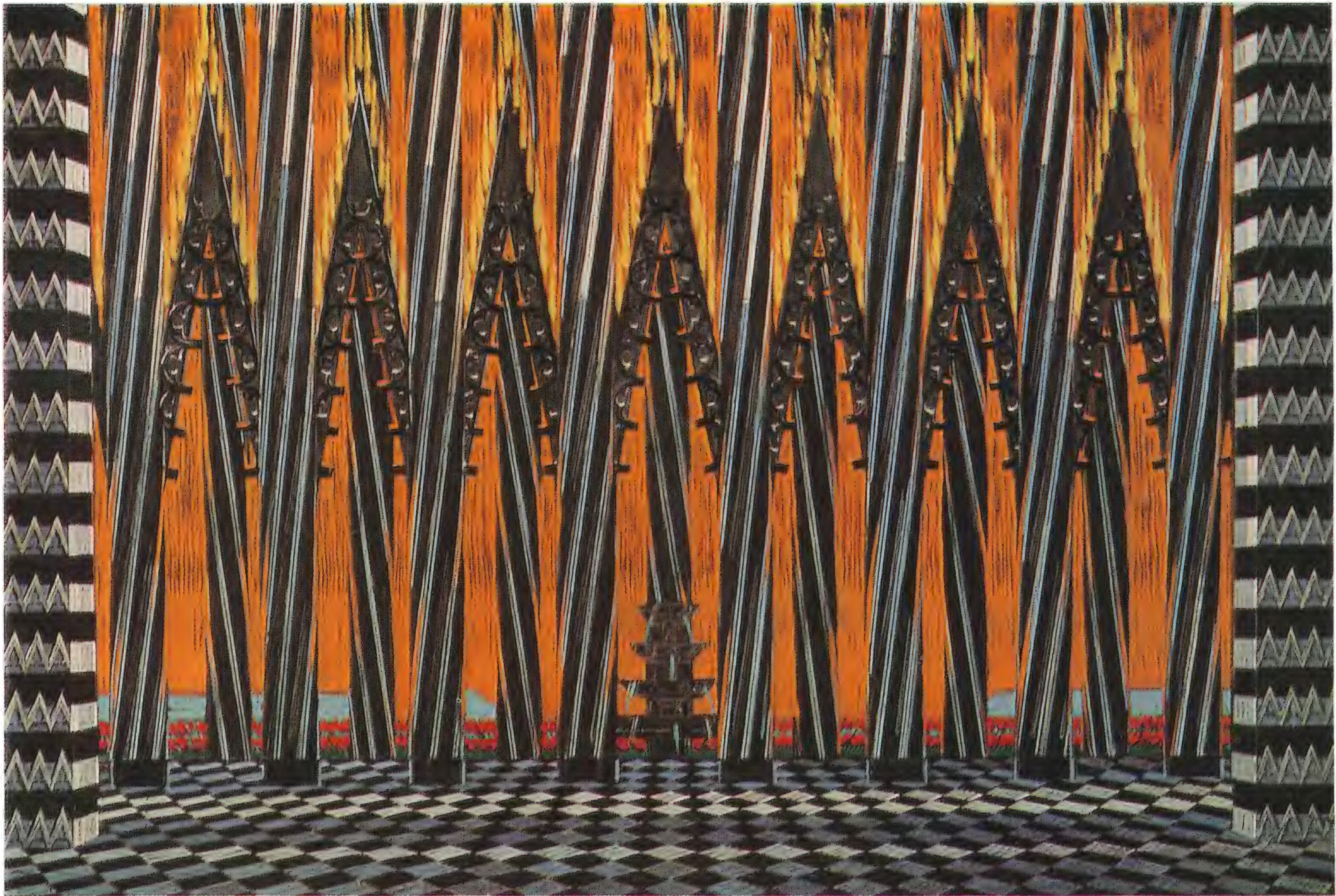
К книжной иллюстрации обращаются в 50-х годах многие выпускники Государственного художественного института Литовской ССР. Среди них А. Макунайте, В. Гальдикас, Э. Юренас. Глубиной раскрытия идейного содержания, исторического фона, социальных конфликтов привлекает появившийся в 1955 году цикл иллюстраций В. Гальдикаса к роману «Земля-кормилица» П. Цвирки. Особенно выразительны те, что решены в драматическом плане (например, «Раненый Казюкас», *илл. 247*; «Эмиграция»). Книга в оформлении Гальдикаса предстала как сложный и цельный организм, украшенный гравюрами разного формата и назначения — от полосных иллюстраций до виньеток с инициалами.

Оригинальное графическое оформление книги, свободную творческую интерпретацию литературного текста предлагает в своих ранних работах, созданных в конце 50-х годов, молодой художник С. Красаускас. В это время формируется своеобразие его творческой манеры, мастерство изящной, свободной, легкой силуэтной линии — белой на глубоком черном бархатном фоне гравюры; складываются особенности стиля иллюстраций, не всегда совпадающих дословно с текстом, но внутренне родственных, ассоциативно близких поэтическому источнику. В этом плане наиболее значительным, новым явлением в истории литовской книжной графики было создание иллюстраций (23 гравюры) С. Красаускасом к поэме Ю. Марцинкявичюса «Кровь и пепел» (1959—1960). В их образном строе ключевую роль играет метафора.

Для развития литовского послевоенного плаката решающее значение имело освоение опыта советского политического плаката революционных и военных лет, его творческих принципов, стилистики.

По сравнению с плакатами-листовками коммунистического подполья 30-х годов (П. Тарабильды, Б. Жекониса и других графиков) плакат 40-х — 50-х годов

248. Палайма. Эскиз декорации к опере «Даля» Б. Дварионаса. 1959



249. Л. Труйкис. Эскиз занавеса к опере «Дон Карлос» Дж. Верди. 1959

развивался в иных художественных формах. Он стал более монументальным, красочным. На смену драматической экспрессии пришел жизнеутверждающий пафос. Иной стала техническая основа производства плакатов, не гравюра, а рассчитанная на массовый тираж шелкография.

Большое значение имела организованная в Вильнюсе в 1949 году выставка советского плаката, на которой рядом с лучшими достижениями советского политического плаката экспонировались первые послевоенные плакаты литовских художников — В. Мацкявичюса, В. Палаймы, И Кузминскиса, М. Булаки, главным образом на темы восстановления («Быстрее восстановим наши города!», 1946, В. Палаймы), праздников трудящихся и прав, гарантированных гражданам Литовской ССР Советской конституцией.

Несмотря на то что плакату в послевоенной Литве все время уделялось серьезное внимание, его достижения до конца 50-х годов оставались еще недостаточно высокими. Не было постоянных кадров плакатистов: в плакате преимущественно работали живописцы.

Перелом в этом отношении приходится на конец 50-х годов, когда начинается расцвет литовского плаката и быстро растет его значение во всесоюзном и международном масштабе. Основной творческий вклад в это качественное изменение литовского плаката внесли молодые воспитанники Государственного художественного института Литовской ССР: В. Каушинис (выпускник 1956 года) и Ю. Галкус (выпускник 1958 года). Эти художники, тонко понимая специфику плакатного искусства, сумели сделать плакат мирного времени исполненным высокого гражданского пафоса («Люди, будьте бдительны!», «Нет!», 1959, В. Каушиниса, «Не забудем!», 1958, Ю. Галкуса), оптимистичным, ярким. Цвет в плакатах, положенный крупными бросками декоративными пятнами, обретает силу страстного призыва, эмоционального обращения к зрителю. Лаконичный рисунок, четкая композиция подчинены всегда оригинальному замыслу, эффектному, выразительному решению.

Из мастеров старшего поколения надо отметить роль Т. Кулакаускаса, который много сделал во второй половине 50-х годов для подъема качественного уровня плаката (особенно рекламно-выставочного), с большим вкусом и мастерством в подборе и сочетании броских деталей выявляя специфику рекламируемых выставок — графики, народного искусства и т. п. Обратились к плакату и другие графики, в том числе

250. Л. Казаринскис. Здание Совета Министров Литовской ССР (вид на здание с площади имени В. И. Ленина). 1952. Вильнюс

А. Макунайте, Д. Карашкайте (автор удачных плакатов на детскую тему — «Помогаю маме», 1958).

С плакатом тесно связано развитие послевоенной литовской сатирической графики, политической и бытовой карикатуры.

Наиболее плодотворно работал Т. Кулакаускас, мастер острого портретного шаржа и большой социальной темы. Его политические карикатуры разоблачают лицемерие, фальшь, пороки буржуазного мира — современного Запада и старых сметонавских порядков в Литве.

В 1956 году было возобновлено прерванное войной издание сатирического журнала «Шлуота». Одним из ведущих его художников, систематически работающим в области политической карикатуры на международную тему, стал А. Шекштеле. Ему принадлежит также немало метких, острых карикатур на бытовые темы, бичующих пьяниц, взяточников, лицемеров. Удачно найден, например, в рисунке «Отмычки взяточника» мотив нанизанных на кольцо для ключей бутылок с яркими этикетками.

Особую область литовской графики послевоенных лет составляет акварель. Постоянную привязанность к акварели сохраняли почти все, кому пришлось учиться в Каунасской художественной школе у прославленного мастера литовской акварели К. Склерюса. Немало интересных акварельных пейзажей, портретов, натюрмортов создали в этот период П. Стаускас, А. Гудайтис, П. Александравичюс, Ю. Микенас, Н. Петрулис. Для многих живописцев и скульпторов акварель оставалась необходимой параллелью к основным видам их творчества, излюбленной техникой для этюдов. Исключительно как акварелисты специализировались Ч. Контримас, Н. Альпертас, позднее молодой К. Абрамавичюс.

Самостоятельное творческое понимание акварели обнаружил художник И. Будрис — по образованию мастер декоративно-прикладного искусства (керамики). Его работы конца 50-х годов раскрыли яркую индивидуальность художника, стремление максимально выявить декоративные возможности акварели, любовь к интенсивному, густому, темпераментному колориту, к плотной форме.

В послевоенные годы достигает зрелости литовское профессиональное декоративно-прикладное искусство, формируется его стиль на основе развития традиций

литовского народного творчества и освоения прогрессивного опыта других национальных школ.

Наиболее развитым и популярным видом декоративно-прикладного искусства в Литве стала керамика, имевшая свои традиции еще в Каунасской художественной школе 30-х годов. Общая эволюция искусства керамики шла по линии стремления художников к простоте, отказа от чрезмерной пышности, обильных орнаментальных и фигурных украшений, преодоления помпезности, печатью которой были отмечены некоторые керамические композиции первого послевоенного десятилетия.

Один из ведущих мастеров литовской керамики — Л. Стролис. Среди его уникальных творческих работ выделяются декоративные блюда «Рыбы», «Солнышко», блюдо с тюльпанами, «Лен», вазы, сервизы крупных, четких, весомых форм, украшенные выпуклыми узорами, играющие красивыми оттенками зеленоватой, коричневой или темно-синей глазури.

Мастером бытовой и декоративной керамики является И. Микенас. Его вазы отличаются тектоничностью лаконичной формы, красочностью цветных глазурей, умеренным, тактичным введением орнаментальных и сюжетных мотивов. В. Маномайтис зарекомендовал себя как мастер мелкой декоративной пластики анималистического жанра. В. Микнявичюс, работавший с 1947 года в керамической мастерской каунасского комбината «Дайле», много сделал для улучшения качества серийных керамических изделий. Они были отмечены в 1958 году золотой медалью на Международной выставке в Брюсселе. Он также активно участвовал во внедрении декоративной керамики в архитектуру в виде фонтанов, рельефов, панно, например в Центральном книжном магазине в Каунасе (1955), в кафе «Тульпе» (1956) и на других объектах.

Способным мастером керамики разных жанров, в том числе настенных панно, фигурных декоративных

251. А. и В. Насвитисы (архитекторы), В. Янкаускас, В. Повилайтис (живописцы). Большой зал кафе «Неринга». 1959. Вильнюс

композиций, отмеченных фантазией, проявила себя А. Личкуте.

Другой высокоразвитой областью профессионального декоративно-прикладного искусства стал в Литве художественный текстиль. Его мастера (в большинстве молодые, окончившие уже после войны художественный вуз) специализируются в трех основных областях: ковры, ткани, костюмы.

Наиболее видную роль в искусстве ковроделия играет Ю. Бальчиконис. Его получившие широкое признание ковры «Жатва» (1948), «Сбор урожая» (1950) знаменовали собой начало развития литовского советского тематического гобелена.

Специфична для литовского декоративно-прикладного искусства обработка янтаря, которым богато местное побережье Балтийского моря. Основными формами художественных изделий из янтаря были украшения (бусы, серьги, броши, браслеты), разнообразные сувениры, мозаичные миниатюры и произведения мелкой пластики. Художники искали формы сочетания янтаря с деревом, кожей, металлом и другими материалами.

Среди профессиональных художников, работающих с янтарем, выделяется Ф. Даукантас. Скульптор по образованию, окончивший в 1949 году Вильнюсский художественный институт[45], Даукантас вообще проявил себя разносторонним художником, способствуя развитию ювелирного искусства (янтарные кулоны на цепочках, серебряные браслеты, ансамбли украшений) и общему подъему качества сувениров, выпускаемых в Литве.

Декоративная обработка металла, чеканка, возрождение кузнечного народного искусства и ремесла, скульптурные композиции из кованого или литого металла привлекают к себе, особенно со второй половины 50-х годов, многих литовских художников. Среди них К. Петрикайте-Тулене, Л. Вайнейките, Ю. Кедайнис, К. Валайтис, Л. Лочерис.

Приезд в 1959 году в Литву молодой выпускницы Художественного института Эстонской ССР Т.-Э. Вайвадене обогатил литовскую культуру традициями высокоразвитого ювелирного искусства Эстонии. Изделия Вайвадене из серебра и других металлов (украшения, декоративные сосуды, значки и т. п.) отличаются ажурной легкостью, изяществом рисунка, характерным для эстонской школы.

Из всех видов декоративной обработки дерева в Литве наиболее развито производство мебели. Интересным мастером мебели является И. Прапуолянис, богато использующий традиции народного творчества в декоре и конструкции мебели. Свободно владеет он техникой ажурной резьбы, инкрустации костью и янтарем и росписью по дереву.

Сравнительно менее развито в Литве искусство художественной обработки кожи, хотя работы в этой области велись в послевоенные годы и ряд уникальных композиций альбомов, обложек, блокнотов, миниатюрных записных книжек, созданных по эскизам художников Ф. Даукантаса, А. Даукнене, В. Маномайтиса, А. Поцюте-Юшкевичене и других, заслужили признание на выставках.

Наряду со всеми видами профессионального декоративно-прикладного искусства в Литве в послевоенные годы особенно интенсивно в западных районах республики — в Жемайтии — развивались традиционные формы литовского народного искусства: текстиля, кружевоплетения, производства ковров-килимасов, фигурной и орнаментальной резьбы по дереву, керамики, художественной обработки янтаря, росписи деревянных изделий. Этими промыслами были заняты сотни народных мастеров, иногда работающих артелями, например в мастерских по обработке янтаря в Паланге, но чаще надомников. С 1953 года началась систематическая организация выставок народного творчества.

Перед архитекторами Литвы сразу после войны на первый план выдвинулась задача восстановления разрушенных городов (особенно сильно пострадали Вильнюс, Шауляй, Клайпеда). Эта задача с самого начала тесно сплелась с другой, совершенно новой для Литвы задачей — социалистической реконструкции городов, которая осуществлялась в республике впервые. Восстановление шло с учетом новых народнохозяйственных планов промышленного, административного и жилого строительства, комплексного благоустройства районов, озеленения, превращения бывших отсталых провинций в крупные культурные центры.

За годы первой послевоенной пятилетки были разработаны проекты генпланов Вильнюса (архитектор В. Микучянис), Паневежиса (архитектор К. Шешяльгис), Каунаса, Шауляя, Укмерге, Капсукаса, Тельшяя, Вилкавишкиса, Кретинги, Зарасая, позднее и других городов республики.

Новые генпланы предусматривали преобразование некоторых старых городов, в ряде случаев — перемещение их центров. Так, в Вильнюсе наряду с бережным сохранением ансамбля старого города значение центральной городской магистрали приобретает нынешний Ленинский проспект. На этом проспекте и вблизи него концентрируется в первые послевоенные годы строительство новых жилых и общественных зданий, а также восстановление старых. Удачной была реконструкция здания Русского драматического театра на улице Капсукаса (архитекторы В. Микучянис, В. Гугель, В. Аникин) и экстерьеров здания ЦК Компартии Литвы, которые архитектор А. Спельскис остроумно связал с улицей Рашитойю системой красивых двориков разной конфигурации.

В 1948—1952 годах озеленяется и благоустраивается площадь Черняховского, которая примыкает к главному городскому проспекту, внося в торжественный ряд зданий свежесть зелени и легкость пространственной разрядки. Центром этой площади стал открытый в 1950 году памятник И. Д. Черняховскому (скульптор Н. Томский, архитектор Л. Голубовский).

В первой половине 50-х годов в Вильнюсе формируется ансамбль площади Ленина. Архитекторы В. Микучянис и А. Григорьев решили ее в виде просторного зеленого партера, рассеченного прямыми аллеями, которые сходятся к центру — к гранитному пьедесталу памятника В. И. Ленину, отлитого в 1952 году в бронзе по скульптурной модели Н. Томского. В ансамбль площади органично вошло здание Совета Министров Литовской ССР, построенное по проекту архитектора Л. Казаринскиса (*илл. 250*). В рисунке его фасада есть строгость, благородство и уместная

торжественность. Для облицовки портала удачно применен шлифованный гранит.

Уже в первое послевоенное десятилетие новое строительство в Вильнюсе концентрируется не только по оси центрального проспекта. Обращается внимание на общественные сооружения во всех районах столицы. Жители Вильнюса получили в эти годы три новых стадиона, среди них стадион «Жальгирис» на 20 000 мест (архитектор В. Аникин), двухзальный кинотеатр «Пяргале» (архитектор А. Риппа), здание зимнего плавательного бассейна; заново было отстроено здание железнодорожного вокзала и построено большое здание аэропорта. В районе Антакалниса был создан мемориальный ансамбль кладбища советских воинов и партизан.

Общественное, жилое и промышленное строительство, соответствующее новым генпланам, развернулось и в других городах Литвы. В Каунасе были построены новый вокзал, средние школы, типовой кинотеатр «Тайка»; выделена как новый административно-общественный центр города площадь Ю. Янониса. Шло восстановление разрушенных и строительство новых зданий в Клайпеде. В городе Шауляе были построены здание горисполкома, кинотеатр «Пяргале», больница, средние школы, реконструирован местный театр. Восстанавливались и благоустраивались курортные центры — Друскенинкай, Паланга.

В республике развернулось промышленное строительство. В ряде мест в связи с этим выросли новые благоустроенные рабочие поселки и даже целые города, например Науйойи Акмяне (автором его генплана был архитектор К. Шешяльгис).

При всем, что удалось сделать в трудных условиях послевоенного десятилетия, архитектура этих лет имела много недостатков: схематичность архитектурного мышления, склонность к излишествам и помпезности. Положение осложнялось недостатком кадров зодчих. Приехавшие в Литву после войны выпускники ленинградских вузов порою механически, без учета местных особенностей переносили на литовские города опыт градостроительства в других республиках. Однако уже к середине 50-х годов в Литве была решена проблема подготовки национальных кадров архитекторов. Среди молодых выпускников Каунасского политехнического и Вильнюсского художественного институтов уже к концу 50-х годов выделяются такие мастера, как А. и В. Насвитисы, В. Чеканаускас, В. Бредикис, Э. Хломаускас, Г. Баравикас.

Общий качественный перелом, происшедший в советской архитектуре в середине 50-х годов, связанный с освоением индустриальных методов строительства, благоприятно сказался и на литовском зодчестве.

Со второй половины 50-х годов главный акцент в градостроительстве переносится на реализацию типовых проектов, комплексную застройку кварталов. И в этом направлении литовские зодчие сумели найти интересные решения.

Серьезное внимание, обращаемое зодчими на художественное решение интерьера, стало особенностью литовской архитектуры в советской культуре с конца 50-х годов. В интерьерах литовские зодчие начали широко применять современные отделочные материалы — древесностружечные плиты, стекло, пластмассы, деревянные панели, металл.

252. А. Стошкус. Литва. Витраж. 1956—1957

Достижения литовской архитектуры в области художественного решения интерьеров как бы концентрируются в самом значительном и цельном ансамбле этого времени — в интерьере кафе «Неринга» (*илл. 251*) в Вильнюсе, созданном в 1959 году архитекторами А. и В. Насвитисами. Великолепно продуман ими ритм пространственных членений интерьера, в котором есть свои паузы, переходы от более торжественного к более интимному, камерному звучанию. Этот архитектурный ритм находит усиление и поддержку в колористической композиции. Каждый зал выдержан в определенной красочной гамме. В малом зале ведущим является строгий холодноватый серо-зеленый тон, подчеркнутый белизной потолка и гипсового рельефа («Отдых» Ю. Кедайниса) на стене. В большом зале преобладает теплый золотисто-оранжевый тон. Могучим аккордом в этом ансамбле звучит монументальная живопись, покрывающая стены большого зала (авторы В. Повилайтис и В. Янкаускас). Тема росписи — народная легенда о Неринге и Наглисе.

Из других видов монументальной живописи наиболее последовательное развитие получили витраж и мозаика, что объясняется преемственностью традиций, восходящих к Каунасской художественной школе. Большую роль в возрождении витража в послевоенные годы сыграл С. Ушинскас. Он заботился о выявлении эстетических качеств мозаики из цветных стекол, о совершенствовании техники витража, прививал ученикам любовь и понимание специфики материала, нетерпимость к имитациям, в частности к подражанию масляной живописи в росписях по стеклу. Вместе с тем, стремясь к максимальному раскрытию декоративных возможностей витража, Ушинскас всегда видел в нем серьезное, большое, в подлинном смысле слова монументальное искусство, способное не только украсить интерьер цветным сиянием стекол, но нести глубокую мысль, сильный эмоциональный заряд, развивать социально значительную тематику. Он много работал над тематическим витражом. В этом плане интересна витражная композиция «Грюнвальдская битва» (1946).

Развитие литовского витража ярче всего проявляется в творчестве А. Стошкуса, в его работах «Песнь мира» (1957), «Литва» (1956—1957, *илл. 252*), «Мать-мир», «Кестутис и Бируте» (обе — 1959). Первый витраж из сколотого стекла «Рыбы» (1960) — это был блистательный эксперимент, открывший перед художником перспективы работы в новой технике.

К концу 50-х годов относятся его витражи, установленные позднее в окнах Вильнюсского дворца профсоюзов, замечательные по ритмическому построению композиций, цветовой мягкости, выразительности в сочетаниях прозрачного, дымчатого и матового стекла. Эти витражи связаны с темами труда и искусства.

Другим ведущим мастером литовского витража становится К. Моркунас. В конце 50-х годов он создает композиции «Юрате и Каститис», «Искусство и мир», «Муза», несколько витражей для бювета над источником целебных вод в городе Друскенинкай из гладкого тонкого стекла. Поэтичную художественную интерпретацию мотива литовской народной песни содержит витраж «Субботний вечер» (1959), оригинально скомпонованный (три сюжетные сцены по вертикальной оси), красивый по цвету и фактуре стекла. На рубеже 60-х годов Моркунас обращается к созданию зеркальных витражей («Утро») и композиций из толстого сколотого стекла.

Заметные успехи были достигнуты в Литве в области каменной мозаики. Художники стремились выявить специфику этого прекрасного вида монументальной живописи, придать образам строгую торжественность и величавость, раскрыть естественное очарование и фактурное богатство цветных камней. Наиболее характерный в этом отношении пример — «Литовка» (1947) И. Жебенкене. Мастерски сопоставляет художница различные по фактуре голубые, белые, фиолетовые, черные, пепельно-розовые и зеленоватые камни, подчиняя их логике четкого реалистического рисунка. Многие мастера успешно работали в жанре монументального исторического портрета. Среди них Б. Клова (мозаики «Марите Мельникайте», «Композитор Таллат-Келпша», «Юлюс Янонис»), Ю. Банайтис («В. Мицкявичюс-Капсукас»), Б. Мотуза («В. И. Ленин»), Р. Калпокас (мемориальный портрет отца — художника П. Калпокаса), И. Жебенкене (надгробный портрет ректора Ветеринарной академии Й. Чигаса, 1959).

Сравнительно меньшее место в литовской монументальной живописи послевоенного времени занимают фреска и близкие ей формы стенописи по штукатурке. Наиболее удачны фрески И. Жебенкене («В цехе») и С. Вейверите («Народный танец») в Доме культуры цементников в Науйойи Акмяне (1958), особенно интересные как пример воплощения в монументальных образах темы современного рабочего класса, а также отмеченные выше росписи большого зала кафе «Неринга» (1959).

Новый подъем литовского монументально-декоративного искусства начинается на рубеже 50-х и 60-х годов и характеризуется многообразием форм живописного и пластического декора зданий.

ИСКУССТВО ЛАТВИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В условиях военного времени латышские художники особенно остро ощутили общественное значение своего творчества. Тесный контакт с культурной жизнью Советской страны дал им возможность углубиться в теоретические вопросы социалистического реализма и приобрести необходимый практический опыт.

Актив художников Латвийской ССР в начале войны организованно эвакуировался. Координация его творческой жизни в эвакуации началась в городе Иванове весной 1942 года. Осенью того же года был воссоздан Оргкомитет художников Советской Латвии, первым председателем которого стал Х. Ликум. Скоро этот пост занял Г. Круглов. Членами Оргкомитета были А. Лапинь и Б. Данненгирш. Деятельность латышских художников влилась в местную художественную жизнь, а в связи с работой Оргкомитета в нее были вовлечены также остальные латышские мастера, которые до тех пор находились в эвакуации в других местах Советского Союза.

Видное место в живописи тех лет заняли портреты А. Лапиня «Народный писатель Андрей Упит» (*илл. 253*), «Гвардии лейтенант В. Прейсманис», тематические картины старейшего художника Ф. Рождарза и жанровые портреты И. Яунарайи. Формирование нового мировоззрения художников и новых творческих принципов особенно ярко проявляется в произведениях Ф. Варславана, который в военных условиях нашел путь к настоящему содержательному и прогрессивному искусству, отметая присущие его прежним работам эстетизирующие тенденции. Это отразилось уже в картине «Латышские женщины на уборке урожая» (1942, *илл. 255*).

В 1943 году в Иванове была организована выставка произведений латышских советских художников. В 1942—1943 годах во всесоюзной художественной выставке «Великая Отечественная война» участвовали Ф. Варславан, Ф. Рождарз, И. Яунарайя и Б. Данненгирш[46].

Ведущим видом творчества латышских художников в годы войны наряду с живописью явилась графика. Плакат, книжное оформление, фронтовые зарисовки (в разнообразных, подчас самых доступных техниках), газетная и журнальная карикатура и тому подобные жанры в новых условиях стимулировали развитие начатых уже раньше, в подполье буржуазного периода, традиций латышской революционной графики. Таковы линогравюры Г. Иорша (в газете «Советский стрелок»), «Окна ТАСС» Лапиня и Данненгирша в Кирове.

Молодые художники, в основном бывшие студенты, комсомольцы, находясь на фронте, оттачивали свое творческое оружие в различных рисунках и набросках, а также в наглядной агитации, подчиняя этой задаче и разные формы декоративной скульптуры. Примером тому могут служить монументальные декоративные скульптуры на территории запасного полка в Гороховеце — герой латышского эпоса «Лачплесис» (1943), «Родина-мать» (1944), «Автоматчик» (1944) и другие работы братьев В. Кристовского (Рапикис) и Л. Кристовского, а также ряд произведений Л. Новоженец и М. Фурмана на патриотическую тему.

На территории Латвии, оккупированной фашистами, художественная жизнь по существу замерла, музеи были закрыты. Наиболее прогрессивные из оставшихся в Латвии художников подвергались репрессиям, лишались свободы. График К. Буш был заключен в концентрационный лагерь, в фашистской тюрьме погиб Я. Айжен. Я. Лиепинь и некоторые другие художники были поставлены в условия творческой изоляции.

Правда, видимость творческой деятельности сохранялась. С 1941 по 1944 год в Риге состоялось несколько выставок и были открыты художественные салоны («Арс», «Зинта» и другие), в которых экспонировались для продажи произведения порой весьма сомнительного идейно-художественного качества.

В условиях оккупации творческие тенденции приобретали односторонний, подчас искаженный характер. Одни художники замыкались в рамки чисто формальных проблем, стремясь этим путем уйти от фашистской идеологии; другие, развивая традиционную крестьянско-патриархальную тематику, по сути дела изолировались от окружавшей их суровой действительности, будто бы не видя истинного лица войны.

Незадолго до освобождения Риги трагическая судьба постигла часть находившихся в оккупации художников: под влиянием фашистской агитации или насильственно они покинули Родину.

253. А. Лапинь. Народный писатель Андрей Упит. 1943

Воплощение советской тематики, народность и партийность искусства стали главными задачами латышских художников в послевоенные годы. В достижении этих целей положительную роль сыграли те мастера старшего поколения, творчество которых и в условиях буржуазной и фашистской диктатуры составляло наиболее здоровую часть латышской культуры.

В решении важнейших проблем молодого советского латышского искусства главная роль принадлежала картинам историко-революционного содержания и на темы советской жизни. Правда, на пути развития тематической картины встречались серьезные препятствия, связанные, в частности, с проникновением в трактовку различных жизненных явлений схематизма и догматизма. Тем не менее уже в первые послевоенные годы появился ряд выдающихся произведений.

Стимулирующую роль в развитии сюжетно-тематической живописи сыграли периодические смотры искусства на республиканских и всесоюзных выставках. Как характерный пример следует упомянуть выставку 1947 года, посвященную восстановлению и строительству Рижского морского порта и промышленных объектов. К современной тематике обращаются многие опытные художники старшего и среднего поколения, в творчестве которых до тех пор развивались главным образом другие жанры. В частности, интересен цикл А. Эгле о строительстве моста через Даугаву.

Среди историко-революционных полотен выделяется картина О. Скулме «Каугурское восстание» (1945). Успешно достигнутое единство идейного содержания и художественной формы произведения определило особую силу эмоционального воздействия и поставило его в ряд фундаментальных работ латышской советской исторической живописи. Скулме изобразил латышских крестьян в момент их активной борьбы против угнетателей. В уравновешенной композиции художник отводит особую роль каждой отдельной фигуре, однако решающая роль принадлежит всей массе людей. Сила единения трудящихся — основная идея картины. Динамический порыв восставшего народа хорошо передан светотеневыми контрастами, мажорной цветовой гаммой — глубокий золотистый колорит, словно солнечными лучами, озаряет фигуры крестьян. При всем трагизме изображенного события картина вызывает оптимистические чувства.

В то же время Скулме начал работу над циклом картин, в которых отразилась борьба латышского народа за Советскую власть. Первая из них — «В. И. Ленин на IV конгрессе латышской социал-демократии в Брюсселе в 1914 году» была написана в 1952 году. Художник стремился раскрыть значительную тему с возможной исторической достоверностью. Следующая работа Скулме на историко-революционную тему — «За власть Советов» была создана через несколько лет. В ней художник изобразил дальнейшее развитие революционной борьбы латышского народа — 1918 год.

В отображении новых тенденций жизни главная роль принадлежала теме современности. Уже в первые послевоенные годы появился ряд значительных композиций, которые выдержали испытание временем. Среди них прежде всего нужно назвать картину Э. Калныня «Новые паруса» (1945, *илл. 254*).

Это произведение свидетельствует не только о новом подъеме в творчестве Калныня, но и о начале новой эпохи в латышской живописи. Проникнутая духом подлинного жизненного оптимизма, картина с ее ярким солнечным колоритом и крепкой уравновешенной композицией отражает настроения послевоенного восстановительного периода. Обобщенные образы олицетворяют убежденность рыбаков в значительности своего труда, уверенность в будущем. «Новые паруса» символизируют призыв к новой трудовой жизни, к воплощению высоких стремлений народа. Лаконизм живописного решения картины органично сочетается с монументальностью ее композиции. Глубоко художественное выявление идейного содержания произведения придает поискам Калныня новаторский характер.

Значительностью тематики и живописной свежестью выделяются и более поздние работы Калныня: «Маневры Балтийского флота», «Седьмая балтийская регата», «Латышские рыбаки в Атлантике» и другие.

В послевоенные годы в латышской живописи появились произведения на колхозную тему. Не все здесь было высоким по художественному уровню. Однако живописцы, чьи творческие замыслы рождались в прямой связи с лично пережитыми наблюдениями окружающей жизни, обогатили искусство интересными произведениями и в этой области.

Тема сельской жизни нашла достойное отражение в творчестве Г. Элиаса. Для этого художника характер-

254. Э. Калнынь. Новые паруса. 1945

но монументальное восприятие человека и природы. В сочной, насыщенной красками, несколько тяжеловатой манере изображает Элиас полных сил тружеников полей в картинах «Пахарь» и «Утро в колхозе» (обе 1949). Впечатляющи, действенны, живописно чеканны работы Элиаса: двойной портрет (1952), портрет матери (1953) и другие.

Большая художественная сила отличает работу А. Скриде «Сдача хлеба государству» (1948, *илл. 256*). В этой картине доминирует пейзажный элемент. Вместе с тем в ней убедительно передан пульс новой жизни. При помощи сочных красок и энергичной манеры письма художник воспроизводит в картине глинистую, характерную почву родного края и возы, везущие богатства, собранные с колхозных полей.

Заметное место в живописи занял Я. Лиепинь. Его жизнь и творчество всегда были связаны с прогрессивным направлением в латышском изобразительном искусстве. Ранее он работал в области политического плаката, а в станковой живописи решал преимущественно сюжеты городских окраин и рыбацких гаваней. Главными героями его произведений являются люди полей и побережья. Наиболее яркие работы послевоенного времени — «Починка сетей» (1948), «Улов» (1948), «Сенокос» (1950).

Тема современности представляла главную, ведущую линию. В целях еще большего ее усиления на республиканских выставках начали экспонировать лучшие дипломные работы выпускников Академии художеств Латвийской ССР. В 1951 году на выставке,

посвященной 34-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, появилась работа Я. Осиса «Латышские рыбаки» (*илл. 261*). Картина не только по выбору темы и сюжета, но и по художественному решению продолжает путь, начатый Э. Калнынем. Вместе с тем она раскрывает и индивидуальное своеобразие творчества Осиса. Цветовые отношения отличаются удивительной точностью, силу цветового языка дополняют светотеневые контрасты, острая динамика композиции. Убедительность идейного содержания картины и целеустремленный лаконизм художественных средств правдиво выражают переживание художником новой эры в жизни латышских рыбаков и всего трудового народа.

В раскрытии образа человека Советской Латвии не меньшая роль принадлежала и жанру портрета. Однако этот жанр в своем развитии также пережил известные трудности роста. Портретная живопись в латышском искусстве периода буржуазной диктатуры, как мы знаем, в течение более двух десятилетий зачастую выполняла задачи, далекие от тех, которых потребовали принципы советского искусства.

Среди наиболее видных портретистов нужно назвать Я. Тилберга. В 1949 году им был закончен портрет режиссера Э. Смильгиса. В полуфигурной композиции убедительно представлен образ советского творческого работника, общественного деятеля. Этот психологически яркий портрет обнаруживает характерные для произведений Тилберга особенности: сильную лепку, пластичность форм, сдержанную гамму локальных красочных пятен. Сильным по живописи является «Автопортрет» 1951 года (*илл. 262*). Его можно причислить к лучшим достижениям художника.

Значительное место в латышской советской живописи заняли также портреты актеров Б. Румниеце и Я. Осиса работы К. Миесниека. Художник выступал и в пейзажном жанре, продолжая реалистические традиции латышского и русского классического искусства.

Портреты творческой интеллигенции создает А. Бельцова. Живописный почерк художницы легок и

255. Ф. Варславан. Латышские женщины на уборке урожая. 1942

256. А. Скриде. Сдача хлеба государству. 1948

свободен, колорит многообразен и всегда соответствует характеру изображенной модели.

Границы психологических портретов Я. Рикманиса, живописца среднего поколения, очень определенны — они очерчены интимной и лирической шкалой переживаний.

Весьма результативным было творчество Х. Бобинского. Непреходящее значение имеют его живописный портрет композитора А. Ķалныня, портрет стахановки Т. Ķисе (1948). Для упомянутых работ характерны крепкое чувство формы, строгое живописное решение.

Значительное место в послевоенной латышской живописи занял и пейзаж.

Одним из выдающихся пейзажистов является Ķ. Убан. Его искусство характеризуется искренним, глубоко прочувствованным и живописным восприятием природы. Тонко сгармонированные пейзажи создают эпическое впечатление. Это в совокупности с неповторимым богатством колорита придает живописи Убана особенную, спокойную силу. В картинах художника запечатлены плодородные поля, маленькие городки Латвии, виды Даугавы и Персе.

Иной подход к трактовке пейзажа в работах Л. Свемпа. Еще в предвоенные годы он стал одним из ведущих национальных мастеров натюрморта и пейзажа. Свое восприятие природы Свемп передает энергично и смело. Это раскрывается в темпераментной живописной манере, поражающей сочностью красок, целеустремленным движением кисти. Художник изображает природу в ее чистой, полнокровной свежести и открывает зрителю этот источник вдохновляющей людей красоты.

Особое место в латышской пейзажной живописи занял Ф. Варславан. Его тонким по колориту произведениям свойственна своеобразная активность. Гамма нежных, трепетных тонов вдруг радостно загорается аккордами цветовых контрастов, что сообщает образу напряженность настроения, передающуюся зрителю. Яркий пример тому — одна из самых популярных картин художника «В саду» (1948). Чувством любви к

257. Н. Брейкш. Натюрморт с уткой. 1949

258. В. Калнрозе. Осень в Угале. 1958

Родине и нежности к природе полон пейзаж «Озеро Разна» (1948).

К. Мелнбарздис, продолжая традиции школы классика латышского пейзажа — В. Пурвита, завоевал популярность панорамными изображениями родной природы. Ясность замысла и высокий уровень исполнения обеспечивают завершенность каждой его картины.

В числе наиболее известных маринистов надо упомянуть Ю. Вилюмайниса, С. Крейца, Я. Скуча, А. Звиедриса и Н. Петрашкевича. В творчестве этих художников наряду с чисто пейзажными большое место занимают виды портов и индустриальные мотивы.

Общую картину развития пейзажа существенно дополняют произведения Р. Пинниса и В. Калнрозе. Пиннис воспевает родную природу с невиданной дотоле эмоциональной приподнятостью живописного языка. Пейзажи Калнрозе, исполненные с артистической легкостью, насыщенные серебристым солнечным светом, приобрели популярность далеко за пределами Латвии (*илл. 258*).

В жанре натюрморта прочное место заняли темпераментные, выражающие радость жизни изображения плодов и цветов Свемпа. Столь же значительные работы создали К. Миесниек, Я. Лиепинь, Н. Брейкш (*илл. 257*). В сюжетных композициях Брейкш отображает трудовые будни (например, «На лесных разработках», 1950). Он стремится расширить традиционные границы жанра, обогатить его современностью.

Так, в картине «Богатый урожай» (1955) пленяет не только живописная красота плодов — художник придал им более широкое значение. Плоды — венец творческого труда человека. Вопреки обычной трактовке натюрмортов, не требующей непосредственного введения в картину человека и его отношения к изображенным предметам, Брейкш на дальнем плане показывает работающих людей.

Одно из видных мест в жанре натюрморта принадлежит А. Мелнару. Ему близки традиции школы Г. Элиаса. Он правдиво изображает предметный мир крестьянской жизни, радуется плодам человеческого труда и богатству родной земли. Полотна Мелнара эмоциональны, насыщены выразительным колоритом.

Заметный подъем в искусстве, и в первую очередь в живописи, намечается во второй половине 50-х годов. Новые качества в равной мере явственно обозначаются в творчестве художников разных поколений и отражаются во множестве жанров.

Кончился период переоценки ценностей. Прогрессивное наследие прошлого и опыт молодого латышского советского искусства слились воедино. Наступила пора зрелости. Характерной чертой живописи этого времени при всем разнообразии творческих индивидуальностей было стремление к лаконичному, но с глубоким подтекстом живописному языку.

Наиболее ярко новые тенденции проявляются в историко-революционных и жанровых картинах. Скулме создает полотно «В. И. Ленин среди латышских стрелков в Кремле 1 мая 1918 года» (1957, *илл. 260*). Картина выражает любовь латышского трудового народа к великому вождю революции, горячую веру в него. В. И. Ленин представлен в спокойной, пожалуй, даже интимной обстановке: в момент краткого досуга, в задушевной беседе с гвардией Кремля — Красными латышскими стрелками. Художнику замечательно удалось передать теплоту, человечность взаимоотношений вождя революции и ее рядовых воинов.

Различны по художественному решению, но в равной мере сильны в изображении событий революции 1905 года картины Лиепиня и Элиаса. Митинг на окраине Риги в картине Лиепиня «1905 год» (1957), написанный очень обобщенно, эмоционально, передает суровость того времени. Момент тревоги во внешне спокойную композицию и сдержанное цветовое решение вносят пламенеющие красные пятна флагов. В картине Элиаса «1905 год» (1958) умелым композиционным приемом достигнуто впечатление динамики образа. Выразительность поз и жестов объединяет отдельные фигуры в общее стремительное действие. Эту работу, отмеченную ясностью творческого замысла и глубиной психологических характеристик героев, можно считать одним из самых удачных решений революционной темы в латышской живописи.

Новые тенденции вырисовываются и в творчестве младшего поколения латышских живописцев, сформированного советской художественной школой. Эту плеяду представляют Э. Илтнер, Я. Осис, И. Заринь, Б. Берзинь, В. Озол, Г. Митревиц, Р. Валнере, Дж. Скулме, О. Абол, В. Дишлер и многие другие.

259. Г. Митревиц. Латгальские партизаны. 1958

260 О. Скулме. В. И. Ленин среди латышских стрелков в Кремле 1 мая 1918 года. 1957

Содержание лучших картин Илтнера обычно лишено внешней патетики, но внутренне эмоционально. Картина «Мужья возвращаются» (1957, *илл. 263*) — проникновенный драматический рассказ об извечных тревогах жен рыбаков. В картине «Партизаны. В Курземском котле» (1958) трагизм общего настроения сочетается с отражением мужества и героизма действующих лиц. В «Искателях янтаря» (1959), напротив, художник открывает зрителю гамму чувств, пронизанных солнечной лирикой и светлыми мечтами. Илтнер настойчиво ищет путь к ясности творческой идеи, что успешно воплощается в известном полотне «Хозяева земли» (1960). Здесь ярко выявляется цельность и конкретность образного мышления художника. В глубоком подтексте произведения Илтнер концентрирует мысли и чувства своих героев, не отвлекая внимания зрителя малосущественными деталями. Монументально-героический характер этой картины отражает одну из наиболее важных тенденций латышской живописи того времени.

Сходные задачи решает в историко-революционной картине «Латгальские партизаны» (1958, *илл. 259*) Митревиц. Осис продолжает развивать тему жизни рыбаков. Характерным примером его творчества этого времени была картина «Состязания по гребле в рыболовецком колхозе» (1958). Романтический пафос новостроек и героика труда советского человека волнуют Зариня. Особенную популярность приобрела его картина «Какая высота!» (1958, *илл. 264*), ставшая своего рода образцом для ряда аналогичных решений

в живописи того времени. Это несложное по сюжету произведение проникнуто жизнеутверждающей романтикой. Живописное решение — сочное, богатое.

Живопись конца 50-х годов значительно обогащает своеобразный и яркий талант Берзиня. Художник обращается к жизни крестьян и рыбаков в прошлом и настоящем. Он умеет раскрыть и типизировать важное и общезначимое в простых, будничных явлениях. Существенная черта таланта Берзиня — сильное чувство колорита, глубокое понимание живописных ценностей натуры.

Театрально-декорационная живопись Латвии также встала на здоровый и богатый достижениями путь. Хорошим примером целеустремленных поисков декораторов послужили успехи известных мастеров реалистического искусства уже в первые послевоенные годы. Здесь можно вспомнить работу О. Скулме над постановкой драмы Я. Райниса «Огонь и ночь» в Художественном театре имени Я. Райниса в Риге (1947).

Выдающееся место в ряду театральных мастеров принадлежит А. Лапиню. Высокого расцвета сценическое творчество художника достигло при создании декораций к опере М. Мусоргского «Борис Годунов» (1949). Для него характерны глубокий психологизм и реалистические образные решения. Замыслы художника раскрываются в полную силу при их непосредственном осуществлении, в ходе спектакля.

Для творчества декоратора Художественного театра имени Я. Райниса Г. Вилка характерен монументальный стиль, в основе которого лежит наследие народного творчества. Лучшим произведениям свойственны архитектоническая строгость, декоративная свежесть, звонкость цвета, ярким примером чего явились его декорации к пьесе Я. Райниса «Вей, ветерок!» (1955, *илл. 265*).

Очень плодотворной была деятельность А. Спертала. Его имя связано главным образом с Академическим театром драмы. Путь творческого развития художника был очень сложным. Преодолев модернистические увлечения, Спертал обратился к реалистическому искусству. Эффектные, красочные и богатые пространственными членениями, со сложной системой различных лестниц и площадок, его оригинальные сценические решения раскрывали широкий простор для ярких, волнующих мизансцен. К числу выдающихся работ Спертала следует отнести оформление комедии «Сон

261. Я. Осис. Латышские рыбаки. 1951

262. Я. Тилберг. Автопортрет. 1951

в летнюю ночь» В. Шекспира, пьесы «Месяц в деревне» И. Тургенева и некоторых других.

Одним из наиболее крупных художников театра был Э. Вардаунис. Творчество его связано со сценой Академического театра оперы и балета. Значительную часть работ Вардауниса составляет оформление балетных спектаклей. Художник обладает хорошим колористическим чувством. Его живописный талант особенно ярко проявился в декорациях к балету А. Скулме «Сакта свободы» (1955).

Лучшие традиции латышской театрально-декорационной живописи продолжает ученик Я. Куга художник К. Миезитис. Его декорации раскрывают целеустремленность художника в решении темы и отличаются живописной сочностью. Одна из наиболее впечатляющих работ Миезитиса — декорации к опере А. Калныня «Банюта» (1953). Заметный вклад в искусство театральной декорации внесли также В. Валдманис, Л. Грасманис, творчество которых развернулось и в других областях (в станковой живописи, книжной иллюстрации, акварели). Эти художники были связаны и с новой областью декорационного искусства в кинематографии, ведущее место в которой занял Х. Ликум.

Для развития латышской советской скульптуры большое значение имели классические традиции латышского и русского искусства и связанное с этими традициями активное творчество пионеров профессиональной скульптуры Латвии — Т. Залькална, Г. Шкильтера и других.

Залькалн долгое время занимал ведущее место среди портретистов. Тематический диапазон созданных им портретов очень широк.

Одна из наиболее интересных работ Залькална — «Портрет академика Ф. Блумбаха» (терракота, 1951). В этой скульптуре пластическое решение раскрывает бодрость духа, жизнерадостность и душевное богатство известного ученого. К лучшим работам Залькална относится также «Студентка Малда» (1956, *илл. 269*).

Среди работ старейшего скульптора Г. Шкилтера известный интерес представляет «Кузнец Бидзан» (1950). Автор стремился передать не только сходство, но и типические черты характера человека труда.

В послевоенные годы уверенно овладевает методом социалистического реализма Э. Мелдерис. Он осваивает новые средства художественной выразительности образа. В результате появляются такие значительные произведения, как портрет передовика труда А. Кашкура (1949, *илл. 268*), композиция и богатое пластическое решение которого убедительно раскрывают духовный мир советского человека. Особенно большое место в творчестве Мелдериса занимает работа над образом В. И. Ленина. Его «В. И. Ленин в Разливе» (1955) — одно из наиболее идейно значительных и художественно совершенных воплощений историко-революционной темы в латышской станковой скульптуре этих лет.

В творчестве К. Земдеги, скульптора старшего поколения, наряду с проектами монументальных произведений большая роль принадлежит станковому портрету. Обращение мастера к советской тематике способствовало углублению жизненных впечатлений, благодаря чему замыслы художника, раскрытие духовного мира, переживаний человека приобретали характерную для реалистического искусства конкретность и правдивость. Эта особенность наиболее заметно проявилась в серии портретов народного поэта

263. Э. Илтнер. Мужья возвращаются. 1957

264. И. Заринь. Какая высота! 1958

265. Г. Вилк. Эскиз декорации к пьесе Я. Райниса «Вей, ветерок!». 1955

Я. Райниса, а также в портрете «Мара Земдега» (бронза, 1952). Художник создал и немало сюжетных станковых произведений. Законченная в 1948 году скульптура «Созерцание» олицетворяет высокое парение человеческой мысли, выраженное в реалистически конкретном художественном образе. Аналогична по содержанию его «Муза» (для памятника композитору Э. Дарзиню, 1948).

Скульптор А. Бриедис особую популярность снискала изображениями детей. Небольшие, многообразные по выбору мотивов и композиционным приемам произведения скульптор посвятила занятиям и переживаниям детей, изображая их с большой сердечностью. Широко известны ее работы «Купальщица» (1948), «Молодой скульптор» (1947), «Мать с ребенком» (1955) и другие.

Творчество М. Ланге развивается главным образом в жанре портрета. Художницей создана целая галерея ярких и впечатляющих образов латышских революционеров и деятелей культуры. В отлитом в бронзе портрете революционного полководца Я. Фабрициуса (1951—1955) Ланге в результате долгой работы сумела создать образ, полный мужества и целеустремленной энергии. Бюст композитора Э. Мелнгайлиса (бронза, 1949) устойчивой композицией и прочувствованным пластическим решением, соответствующим избранному материалу, убедительно раскрывает творческую одухотворенность портретируемого.

Достоинства правдивого, реалистического портрета и высокое техническое умение демонстрируют также скульптуры М. Скулме. Среди наиболее популярных ее работ следует упомянуть портрет скульптора Т. Залькална (1952).

Своеобразно творчество Л. Дзегузе, которое особенно раскрылось в резьбе по дереву. Произведения художницы несут в себе черты подлинной народности. Интересны «Свинарка» (1949), «Сверх плана» (1952) и особенно первое послевоенное произведение Дзегу-

зе — «Женщина со снопом» (1945), в котором впервые в латышской скульптуре был создан образ женщины — труженицы советских полей. Скульптура пленяет простотой, монументальностью композиции и одухотворенной лирической красотой.

Основной материал станковых произведений М. Заура — также дерево. Большое место в его творчестве занимают произведения, в которых раскрыты волнующие, драматические, а порой и трагические переживания: «Слава павшим героям», «В фашистском лагере смерти» (1950). Особенно интенсивно Заур работает в области мелкой пластики, где чаще всего использует фарфор. Круг его жанровых тем и сюжетов обычно связан с фольклором.

Образ современника в станковой скульптуре этого периода в целом все же еще не приобрел необходимой полноты. Однако можно упомянуть ряд произведений, где ощущается стремление более глубокого решения этой задачи. Такова, например, скульптура Л. Буковского «На земле целинной» (1954). В этой работе автор убедительно передает романтический подъем покорителей новых просторов.

Стремление художников к созданию произведений, прославляющих доблесть героев революции и Великой Отечественной войны, стимулировало интенсивную работу в области монументальной скульптуры. В местах, связанных с памятью об Октябрьской революции и Отечественной войне, возникли новые монументы.

В 1949 году в Валмиере, на Каратавской горке, был открыт памятник, посвященный вальмиерским героям — одиннадцати комсомольцам, которых буржуазная власть казнила в 1919 году. Композиция памятника проста — параллелепипед с гранитным рельефом, изображающим комсомольцев-борцов. Памятник, созданный Я. Заринем, возвышающийся над местностью, стал организующим центром всего окружающего пространства.

Заринь — один из видных в республике мастеров обработки гранита. Среди наиболее значительных его произведений — установленный в 1954 году в Вентспилсе памятник Я. Фабрициусу. Скульптор убедительно раскрывает благородный характер легендарного борца — мужество, душевную бодрость, силу и непоколебимую верность революции.

В 1955 году в Елгаве был открыт памятник борцам 1905 года скульптора Э. Леймане. На постаменте из грубо отесанного камня воздвигнут гранитный столб с рельефом, изображающим связанного борца-повстанца. Сильная фигура юноши как бы вырастает из пылающей огненными языками земли. Художественное впечатление усиливается благодаря многогранной обработке поверхности — грубый руст постамента, зернистая структура столба, гладкая поверхность форм фигуры.

Сравнительно медленно шел процесс развития монументальной скульптуры в Риге. Только 21 июля 1950 года в связи с десятилетием восстановления в Латвии Советской власти в столице республики был открыт первый послевоенный монумент — отлитый в бронзе памятник В. И. Ленину (авторы ленинградские скульпторы В. Ингал и В. Боголюбов и рижский архитектор Э. Шталберг). Благодаря удачному месторасположению памятник органично вошел в архитектурный ансамбль Риги.

Новый подъем латышской скульптуры, начавшийся во второй половине 50-х годов, проявляется в активизации деятельности художников младшего и зрелых достижениях мастеров среднего поколений.

Я. Заринь создает аллегорические образы в граните — «Богатый урожай» (1957, *илл. 266*), «Утро» (1958) и ряд выдающихся портретов.

В жанре портрета многообещающе выступила молодой скульптор Л. Давыдова-Медене, создав такие насыщенные жизненной силой произведения, как, например, бронзовые портреты актера Я. Осиса и П. Плесума (оба 1957).

266. Я. Заринь. Богатый урожай. 1957

267. Л. Буковский (скульптор), А. Бирзениек, О. Закаменный (архитекторы). Памятник борцам революции 1905 года на кладбище Матиса в Риге. 1959

В жанровой станковой скульптуре многие тенденции творчества мастеров младшего поколения весьма наглядно раскрываются в произведениях Г. Грундберг. Наиболее характерна ее работа «Причесывающаяся» (1959). Художнице полюбились простые, взятые непосредственно из жизни композиции, ее увлекают разносторонние аспекты взгляда на модель, раскрывающие новые ритмы и оттенки движений и форм. Обобщенным, несколько тяжеловесным образам Грундберг присущи жизненность и светлая радость.

Во второй половине 50-х годов заметно возросло число памятников. Совершенствуются многие замыслы. В 1956 году на подступах к Риге в Зиепниеккалне был открыт памятник погибшим во время Великой Отечественной войны, исполненный молодым скульптором Э. Упениеце. В светло-сером граните вырублен образ Родины-матери и воина. Композиционная ясность и простота сочетаются с внутренней значительностью произведения. Плавность форм, торжественные ритмы композиции, многообразие интересных аспектов, возникающих при взгляде на памятник с разных точек зрения, характеризуют эту скульптуру.

Первая монументальная работа Ю. Мауриня посвящена борцам Великой Отечественной войны. Памятник воздвигнут в 1958 году в селе Звартава Смилтенского района. Советский воин и латышский крестьянин объединены сильным торжественным рукопожатием, символизирующим единство в борьбе и дружбу наших народов. В качестве материала для памятника использован известковый туф, хорошо поддающийся простому широкому формообразованию. Соответствие художественных средств идейному содержанию образа способствует сильному эмоциональному воздействию памятника на зрителя и выдвигает его на одно из первых мест в ряду скульптур аналогичного плана того времени.

В 1959 году на Комсомольской набережной столицы республики открывается созданный скульптором А. Терпиловским памятник, посвященный событиям 13 января 1905 года в Риге[47]. Над серым каменным основанием поднимается отлитая в бронзе двухфигурная группа. Один из борцов представлен в стремительном движении. Выдвинутое вперед знамя подчеркивает общую динамику, объединяет идейно и композиционно обе фигуры.

Величественным архитектурно-скульптурным ансамблем является памятник борцам революции на кладбище Матиса в Риге, созданный скульптором Л. Бу-

ковским и архитекторами А. Бирзениеком и О. Закаменным (*илл. 267*). Открыт он в 1959 году. В композиции доминирует серая гранитная стена длиной 96 метров. Ее тяжеловатая, рустообразная обработка усиливает общее суровое впечатление. В центре стены — вырубленная в виде горельефа группа шести осужденных на смерть революционеров. Их фигуры переданы крупными, обобщенными формами и стилистически хорошо гармонируют с монументальным решением целого. Отдельные образы возникли в результате длительного и серьезного изучения авторами исторических материалов. Это, несомненно, помогло им не только правдиво выразить идею революционной борьбы, но и достоверно передать индивидуальные характеры героев. Энергичный, резкий ритм движений фигур повышает эмоциональное воздействие памятника.

В 1960 году, в день 20-й годовщины восстановления в республике Советской власти, в Риге, на площади Коммунаров, были открыты восемь монументальных бюстов видных латышских революционеров. В исполнении их принял участие коллектив, состоящий из восьми скульпторов, из которых каждый создал один бюст. Это первый опыт такого рода творчества в латышской скульптуре. Большие (заметно превышающие натуру) бронзовые портреты, установленные на гранитных пьедесталах, хорошо включены в архитектуру площади и в то же время красиво вырисовываются на фоне зеленого парка. Несмотря на различие манер, они образовали целостный ансамбль. Объединили их общая задача скульпторов — создать мужественный образ революционных борцов, а также материал, расположение скульптур в пространстве и объемное решение форм. Границы диапазона почерков определяют, с одной стороны, голова И. Судмалиса, выполненная Л. Давыдовой-Медене, и, с другой, портрет Яна Шилфа-Яунзема, созданный Г. Грундберг. Если в первой мы видим резкую экспрессию, обобщенность, то во втором, в соответствии с характером портретируемого, моделировка нежнее и богата нюансами. В каждом отдельном случае перед нами не только типические и индивидуальные черты революционеров, но и творческие лица художников, создавших этот интересный ансамбль [48].

Говоря о латышской советской графике, следует прежде всего иметь в виду эстамп в его различных техниках, ибо в нем особенно наглядно отразились достижения и художественная зрелость в рассматриваемый период.

Правда, одно время (в конце 40-х годов) отдельные виды графики, особенно ксилография, переживали заметные трудности. Несмотря на это, уже в первые послевоенные годы в области ксилографии появился ряд выдающихся произведений.

В творчестве П. Упитиса запоминаются объединенные цельностью содержания ксилографические серии, показавшие новое в жизни трудящихся Советской Латвии и красоту латышской природы. Особенно значительны такие из них, как «Полевые работы», «Рыбаки Латвии» (1947), «Борьба за высокий урожай» (1948), «Восстановительные работы в Советской Латвии» (1949), а также проникнутые эпическим духом циклы «Лирика» (1948—1959), «Гауя» (1956—1959), где отражены результаты долголетней и углубленной работы художника, с любовью ощущавшего природу родной земли.

Для Упитиса характерно творческое использование прочных, устойчивых традиций латышской гравюры на дереве, богатая обработка фактуры, самобытное чувство ритма. Плодородная земля и ее хозяин — человек находятся в центре внимания художника. Эти свойства особенно ярко проявились в таких листах, как, например, «Домой с возами» (*илл. 271*) и «Богатый урожай» (из цикла «Борьба за высокий урожай»). Плавные ритмы соединяют в едином ансамбле человеческие фигуры и пейзаж. Динамику движения подчеркивают черно-белые цветовые контрасты. Художник обычно вводит в свои произведения высокий горизонт. Это позволяет ему в широкой, панорамной композиции развернуть изображение трудовых процессов. Произведения Упитиса пленяют особой активностью художественного языка.

Значительный вклад в латышскую гравюру на дереве внес А. Юнкер. Большое место в его творчестве принадлежит иллюстрациям к литературным произве-

268. Э. Мелдерис. Портрет передовика труда А. Кашкура. 1949

269. Т. Залькалн. Студентка Малда. 1956

дениям, но особенно увлекают Юнкера пейзажи родины (цикл «Города Латвии») и натюрморты. Именно здесь наиболее полно выразилось своеобразие его манеры. Художник средствами графического искусства стремится приблизиться к живописным эффектам, нередко достигая в этом поразительных результатов. Каждый замысел Юнкера неразрывно связан с глубоким изучением природы, что в конечном счете дает и зрителю возможность воспринимать красоту изображаемых мастером явлений во всей ее многогранности. Это особенно ощущается, например, в листах «Еловые шишки» (1952) и «Натюрморт с пейзажем» (1954).

Среди произведений сюжетно-композиционного характера выделяются работы О. Абелите. В начале творческой деятельности он обращался к различным графическим техникам, но с 1939 года отдал предпочтение гравюре на дереве. Особенно близка Абелите тема взморья и жизни рыбаков.

В области иллюстраций выдающимся успехом художника явилась работа над книгой Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель» (1953). Они включают в себя некоторые гравюры, имеющие вполне самостоятельную ценность как станковые произведения.

Из наиболее активных мастеров гравюры на дереве рассматриваемого периода следует упомянуть М. и Э. Озолиней, в творчестве которых равно большое место занимают как станковая графика, так и иллюстрация. Их гравюры на дереве характеризуются высоким уровнем исполнения, многогранным и гибким использованием технических возможностей, конкретностью сюжета.

В технике литографии плодотворно работает Г. Васка. Ее портреты старых революционеров и ветеранов труда — заметное явление в латышской графике. Они отличаются глубоким психологизмом, строгостью формы и прочувствованной трактовкой образов.

Популярностью пользовались литографии Э. Хениши, посвященные детской тематике.

Линогравюра в первое послевоенное десятилетие привлекала внимание сравнительно небольшой части художников старшего поколения. Наиболее постоянно связан с ней график М. Витолинь. Уже в 1941 году появляется его цикл «1905 год». Позднее художник увлекается пейзажем. Воссоздавая красоту Риги и других мест родной земли, он вносит в свои работы биение пульса современности. Особенно плодотворна его деятельность в области книжной и журнальной иллюстрации.

В ряду лучших латышских советских офортистов одним из первых нужно назвать А. Апиниса. Большой труд вложил художник также и в развитие прикладной графики, в иллюстрирование и оформление книг классиков латышской литературы. Апинис создал много станковых листов большого общественного звучания, посвященных послевоенным восстановительным работам и теме строительства новой жизни, а также немало эпически выразительных пейзажей. Характерен лист «Восстановление Елгавы» (1949, *илл. 270*): художник прекрасно объединил в единый ансамбль элементы архитектуры и природы. Апинис является автором герба Латвийской ССР.

Несмотря на то что в латышской графике в данный период ведущая роль принадлежала эстампу, заметное место, особенно в 40-е годы, занял в ней разных видов рисунок. Различные техники наиболее богато использовались в портретном жанре. Уже в первые годы после войны с неизменным успехом начала работать Л. Аронова, создавая серию портретов простых людей труда. Из более молодого поколения широкую популярность приобрела Ф. Паулюк. Художница является автором ряда выразительных, запоминающихся портретов, созданных углем, в которых также изображены люди труда — преимущественно рыбаки.

В области книжной иллюстрации особенно успешно выступил В. Валдманис. Его страстная общественно значительная деятельность явилась ценным вкладом в укрепление идейной содержательности латышской графики. Популярны иллюстрации Валдманиса к романам В. Лациса, над образами которых художник начал работать еще в довоенные годы. Его рисунки к романам «Буря» (1947) и «К новому берегу» (1955) отразили стремление иллюстратора к углубленному раскрытию содержания литературного образа. Особое место в его творчестве занимают иллюстрации к драме Я. Райниса «Огонь и ночь» (1953). В этой работе наглядно проявилась лучшая черта творчества Валдманиса — умение сильным, сочным, образным художественным языком выразить идеи и мысли великого писателя, придать им зримую форму. В станковой графике художник создал рисунки на темы фашистской оккупации и революционной борьбы народа

270. А. Апинис. Восстановление Елгавы. 1949

(«Умирающий товарищ», «Расстрел валмиерских комсомольцев»).

Как и во всех областях изобразительного искусства, в графике конца 50-х годов наряду с художниками старшего поколения тему современности успешно разрабатывают в различных техниках молодые художники.

В ксилографии заметных результатов добился З. Зузе, творчество которого развивалось под влиянием традиций латышской гравюры на дереве.

В литографии широкую популярность снискали жизнеутверждающие листы Э. Андерсона на тему строительства и с образами рабочих.

В латышском прикладном искусстве рассматриваемого периода ведущее место заняли текстиль, керамика, резьба по дереву и чеканка по металлу. Несколько слабее были развиты традиционные виды народного искусства: художественная обработка янтаря и кожи. Характерно, что стилистически художники продолжали развивать традиции народного творчества, внося в них новые черты, отвечавшие эстетическим и утилитарным потребностям общества эпохи социализма.

В то время работал небольшой круг квалифицированных мастеров, подготовленных Академией художеств ЛССР, средними школами прикладного искусства (в Риге, Кулдиге, Лиепае) и художественно-ремесленными училищами. Кроме того, работали мастера с большим практическим опытом, но без специального образования, которых в Латвии называют «дайльаматниеки».

Мастера-профессионалы концентрировались при художественно-производственном комбинате «Максла» («Искусство»). Они выполняли главным образом уникальные заказы, изготовляли эталоны для продукции комбината, а также создавали произведения для выставок и продажи в художественных салонах. Особенно развиваются, как было сказано, ткачество, резьба по дереву и чеканка, в основном связанные с оформлением общественных интерьеров.

Большую роль в разработке художественных тканей репрезентативного характера сыграло творчество М. Клебах. В ее композициях доминировал геометрический узор с применением острых треугольников. Часто использовалась техника переплетений, при которой тканые изделия напоминают сочную вышивку гладью. К числу лучших работ художницы относятся занавески в здании постпредства Латвийской ССР в Москве (1947) и в Министерстве иностранных дел ЛССР (1948).

Э. Удре-Двиеле, работавшая руководителем ткацкого цеха комбината «Максла», заметно повлияла на сложение нового стиля этого вида прикладного искусства. По ее рисункам выполнялись занавеси для сцены и окон клуба прядильной фабрики в Елгаве. В 1952 году художницей создан тематический занавес, посвященный 35-й годовщине Великой Октябрьской революции. Его украшают ритмично повторяющиеся по всему полю звезды. Нижний край акцентирован полосой с условным изображением солнца и стилизованными фигурками голубей.

Более интимный характер присущ работам И. Эньгеле, М. Калнынь и Э. Рубене. Эти художницы создавали ткани, вышивки, вязаные предметы, а также текстильные изделия для жилых интерьеров, используя самые разнообразные варианты национального орнамента и его композиционных решений.

Пластически выразительная, виртуозная резьба, умение раскрыть красоту материала, орнаментальное богатство — все это характеризует работы резчика по дереву В. Тилтыня. Кроме небольших сосудов, подсвечников и других традиционных бытовых предме-

271. П. Упитис. Домой с возами. 1948. Из цикла «Борьба за высокий урожай»

272. Г. Круглов. Миска. 1956

273. М. Мелналксне. Сахарница. 1955

тов, художник создает интересные произведения в области монументально-декоративной резьбы. Выдающимся образцом этого искусства можно считать сделанные в 1953 году двери главного входа в павильон Латвийской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве, а также находящиеся в различных государственных учреждениях гербы СССР и Латвийской ССР. Напряженность формы, искусное сочетание элементов национального орнамента, стилизованных мотивов природы и советской символики в едином синтетическом решении составляют сильную сторону мастерства Тилтыня.

Виртуозными мастерами, прекрасно чувствующими дерево как материал, являются А. Кеверт и Э. Рубенис. Созданные ими шкатулки, кружки, люстры для больших общественных интерьеров свидетельствуют о высоком профессиональном мастерстве. В этих произведениях резьба по дереву широко сочетается с декоративной обработкой янтаря.

Уникально творчество О. Кажа. Она возродила почти забытую область латышского прикладного искусства — плетение из елочных корней. В тарелках, коробках, корзиночках для хранения украшений в зависимости от пластической формы предмета изменяется характер тонкого плетения, который создается путем то сплошного, то ажурного распределения полос. Естественные цвета и оттенки корней дают теплые красочные нюансы, которые художница умело использует в построении орнаментальных геометрических композиций.

В области художественной чеканки по металлу на высоком профессиональном уровне работают (обычно сообща) Дж. Бодниек, Х. Рысин, Р. Краст. Их декоративная посуда, спортивные призы и другие чеканные изделия отличаются изяществом силуэта, гармоническим сочетанием цвета с фактурой, умелым использованием различных техник обработки металла. Нередко художники вводят в произведение декоративные акценты в виде вставок из янтаря. Мастера-металлисты успешно участвуют также в создании больших архитектурных ансамблей, например Московского метрополитена и высотного здания на площади Восстания в Москве.

Обработка янтаря в Латвии развивается как самостоятельная область прикладного искусства. Чаще всего она выполняется народными мастерами, но в 50-х годах ею начинают заниматься и художники-профессионалы — Г. Ромулис, А. Ромуле, Э. Рубенис и другие. Янтарь используется почти исключительно для создания украшений. Часто в сочетании с металлом (в изделиях филигранной техники), деревом и кожей.

В керамике особенно плодотворно работает Г. Круглов. Художник непрерывно ищет новые материалы, глазури, формы, пробует новые технологические приемы, достигая при этом больших успехов (*илл. 272*). Тонким мастером керамики является М. Мелналксне. Ее работам свойственны ясная уравновешенная форма, тонкое чувство материала (*илл. 273*). Оба мастера — педагоги Академии художеств ЛССР — воспитали несколько поколений латышских керамистов.

В развитие народной керамики ценный вклад внесли латгальские мастера — гончары А. Паулан и П. Вилцан, П. Чернявский. Их изделия (посуда), несколько тяжелые по форме, украшены сдержанным графическим или рельефным узором, а также пластическими сатирическими изображениями на темы из народной жизни, фольклора, жизни животных и птиц.

Латгальские мастера имели многих последователей из числа народных мастеров и среди профессиональных художников. Один из представителей этой школы — С. Калве, переехавши в Ригу, принял участие в основании латгальской керамической мастерской при комбинате «Максла» (1945). Создание этой мастерской способствовало популяризации латышской керамики далеко за пределами республики.

Успехи в использовании новых технологических приемов, многообразие художественных материалов и смелые творческие поиски мастеров сделали латышскую керамику одним из ведущих видов декоративно-прикладного искусства республики.

Большое значение имело развитие монументальных форм керамики.

274. К. Яковлев, Г. Попов. Мост через Даугаву. 1958. Рига

В конце 50-х годов жизнь поставила перед латышским декоративно-прикладным искусством новые задачи, реализация которых относится к более позднему времени и связана с выступлением отряда молодых мастеров.

Оккупанты в 1941—1944 годах нанесли жестокий урон городской и сельской архитектуре Латвии.

Задачи восстановления стали важнейшими в первые послевоенные годы. Они были четко сформулированы уже в октябре 1945 года на созванной в Риге конференции архитекторов прибалтийских республик, проходившей под лозунгом — вернуть городам Прибалтики былую красоту и сделать их еще краше.

Восстановительные работы с самого начала связывались с решением сложных задач социалистического градостроительства, создания новых ансамблей. Особенное значение приобрело проектирование нового центра столицы республики.

К решению задач архитектурно-планировочного оформления центральной части Риги мысль зодчих Латвии обратилась уже в первый послевоенный год. В проведенном в 1945—1948 годах всесоюзном конкурсе на проектирование нового центра столицы Латвии наряду с ведущими республиканскими архитекторами (О. Тилманис, А. Бирзениек и другие) приняли участие многие известные зодчие Москвы и Ленинграда, в частности Н. Колли, В. Олтаржевский, Л. Руднев.

Важным практическим результатом явилась реконструкция набережной реки Даугавы, которую гитлеровские оккупанты превратили в руины. Восстановление и реконструкция Комсомольской набережной начались в 1947 году и завершились в первой половине 50-х годов. Ровная широкая лента набережной протянулась от железнодорожного моста к цитадели. Стометровая полоса бывшего рынка была превращена в бульвар. По мере разработки генерального плана внимание архитекторов было перенесено на главную ось города, перпендикулярную к линии реки и набережной. Эту ось представляет собой улица Ленина. Было предусмотрено продолжение ее через старый город и далее через новый мост на левобережье Даугавы.

Улица в результате реконструкции была расширена. Архитектору К. Плуксне удалось органично слить зеленую эспланаду площади Коммунаров с главным городским проспектом.

В сторону Старой Риги улица Ленина получила продолжение. В 1953—1958 годах осуществлялось строительство нового моста через Даугаву (архитектор К. Яковлев, инженер Г. Попов, *илл. 274*). По конструкции и архитектурной форме он оказался удачно связанным с Комсомольской набережной: спокойные гладкие поверхности с акцентированным ритмом четких горизонталей оттеняют сложную красоту силуэтов многобашенной Старой Риги.

Новое строительство изменило характер центральной площади старого города (бывшей Ратушной), которая превратилась в предмостную площадь (ныне площадь Красных Латышских Стрелков). В соответствии с архитектурным проектом она была окружена новыми четырехэтажными зданиями, заключившими

ее пространство в четкую форму каре, обращенного открытой стороной к набережной.

В дальнем конце улицы Ленина развернулось новое строительство вокруг завода ВЭФ. Здесь были построены клуб завода и ряд жилых домов для рабочих. Этот многоэтажный жилой массив, созданный по проекту архитектора К. Рубиса, характерен типичной для начала 50-х годов торжественной репрезентативностью стиля. Но в целом работа рижского архитектора была сравнительно строгой, соответствующей облику города. Также довольно строго решен построенный за ВЭФ на улице Ленина четырехэтажный дом (1950) архитектора Б. Нестерюка. Спокойная гладь его светлых стен, рассеченных широкими окнами, украшена несколькими довольно скромными и изящно отделанными полосками орнамента под карнизом и между оконными проемами.

Для разгрузки главной городской магистрали от транспорта проектировалось строительство Пярнавской дуги как кольца вокруг города.

Несколько особняком в развитии латышской архитектуры послевоенного десятилетия стоят два уникальных общественных здания: гостиница «Рига» и высотный Дом колхозника (ныне здание Академии наук ЛССР). Вложив большой труд в доработку малоудачного первоначального проекта здания гостиницы «Рига», архитектор А. Миезис, проектируя здание в 1947 году, добился интересного планировочного решения. Здание (законченное в 1956 году[49]), с тремя короткими торцами, в плане в виде буквы «Ш», удобно разместилось на отведенном для него участке, непосредственно примыкающем к старому городу. Отдельные части фасада художественно выразительны. Облицованный гранитом портал в виде лоджии прямоугольной формы (архитектор С. Антонов и другие) производит благородное впечатление сдержанной строгостью (*илл. 275*).

Сооружение республиканского Дома колхозника — высотного здания вблизи железнодорожного въезда в Ригу — было запланировано в 1951 году. Проектирование этого объекта и строительные работы продолжались до 1960 года. У него так же, как и у гостиницы «Рига», несколько авторов. Проект здания, принятый по конкурсу, принадлежит О. Тилманису, интерьеры оформлял Б. Апситис, создателем оригинальной конструкции на железобетонном каркасе был инженер А. Гусев. Здание выросло как три довольно независимых друг от друга архитектурных объема.

Большое внимание в 50-х годах уделялось развитию «зеленой архитектуры». В Риге были разбиты скверы против Русского театра драмы, на площадях и во многих других местах города. Озеленение охватило сплошной полосой и бывшие окраины города. Мопедный завод «Саркана звайгзне», например, стал настоя-

275. А. Миезис и другие. Гостиница «Рига». 1956. Рига

щим заводом-садом: сплошь озеленена вся заводская территория. В 1949 году открыт созданный силами жителей Риги парк культуры и отдыха в районе Межапарка на берегу Киш-озера.

С развитием парковой архитектуры связано создание павильонов, эстрад и различных садовых сооружений, занявших значительное место в практике республиканских архитекторов. Репрезентативно был оформлен павильон Латвийской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве (1953—1954, архитекторы А. Айвар, К. Плуксне, В. Закис), привлекавший внимание роскошными резными дверями, инкрустированными крупным золотым янтарем.

К 1955 году была построена новая певческая трибуна с эстрадой для массовых выступлений в Межапарке (архитектор В. Шнитников, главный инженер проекта А. Лисовский). Открытое сооружение оказалось органично связанным с окружающей природой. Высокие сосны как бы включились в архитектурный ансамбль, поднимаясь за его стенами.

«Распахнутость» архитектурного ансамбля, как бы вбирающего в себя и лес, и землю, и небо, находится в гармоничном соответствии с функциональными задачами сооружения: с этой трибуны песни Латвии звучат не в замкнутом объеме зрительного зала, а над широкими просторами Родины.

В те же годы по проекту Шнитникова был перестроен стадион «Даугава». Площадь его зеленого поля увеличилась почти в четыре раза.

Особую проблему в Латвии представляло развитие архитектуры малых форм, прежде всего памятников, мемориальных сооружений. В их разработке участвовали архитекторы Я. Гайлис, К. Плуксне и многие другие. Чаще всего это строгие обелиски, мемориальные плиты и камни четкой, ясной, логичной формы. Большинство этих памятников было установлено в сельских районах Латвийской ССР и пользуется любовью народа.

Уже в первой половине 50-х годов были разработаны новые типовые проекты жилых домов на серийной основе, благодаря чему стало возможным более массовое комплексное коммунальное строительство в 2—3 этажа. Заново отстраивались старые города. Таков, например, Даугавпилс, в котором после войны возникли новые промышленные сооружения, школы, кинотеатры, были восстановлены десятки тысяч метров жилой площади. Расширились его уличные магистрали (проспекты Ленина, Иманты, 5 августа), вырос большой парк культуры и отдыха против двухзального кинотеатра «Даугава», город окаймили плодовые сады. Главным центром Даугавпилса становилась площадь Парадов.

Преобразилась Елгава, отстроенная по главной городской оси — улице Ленина. Большую роль в комплексном архитектурном развитии города сыграл главный архитектор Елгавы А. Круминь, начавший здесь работу молодым специалистом в 1953 году.

В течение 50-х годов к творческой работе приступили и многие другие молодые архитекторы, воспитанные в Советской Латвии. Им принадлежит большая роль в дальнейшем развитии и подъеме латышской архитектуры.

ИСКУССТВО ЭСТОНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Вероломное нападение на нашу страну немецко-фашистских захватчиков и последовавшая вскоре временная оккупация Эстонии затормозили процесс формирования социалистической культуры в республике. В годы войны эстонское искусство понесло большие потери: в боях с врагом и в фашистских застенках погибли А. Иохани, К. Лийманд, Н. Куммитс, А. Лайго и многие другие. Часть художников успела эвакуироваться в советский тыл, многие из них позднее приняли участие в сражениях. Другая часть художников вынуждена была остаться на оккупированной территории.

В трудных условиях войны партия и правительство проявили особую заботу о сохранении и развитии национальной культуры: в Ярославле были организованы эстонские Государственные художественные ансамбли, ставшие центром сосредоточения всех художественных сил и местом интенсивной творческой работы. В январе 1943 года в Ярославле был создан Союз советских художников ЭССР.

Основное место в творчестве эстонских художников, составлявших ярославский коллектив, заняли темы, взятые из жизни фронта и тыла. Большое внимание уделялось историческим сюжетам: на 1943 год пришлось 600-летие восстания эстонского народа против немецких поработителей в Юрьеву ночь 1343 года. Эта годовщина была как бы символом связи поколений в борьбе против захватчиков. Выставка, посвященная восстанию в Юрьеву ночь, стала крупнейшим событием в эстонском искусстве военных лет.

В живописи первые опыты воплощения военной темы относятся к 1942 году. Отсутствие традиций в области тематической, а тем более батальной композиции обусловило наивность большинства картин, а также преобладание в них пейзажа (например, в картине Р. Сагритса «Крейсер «Киров» на защите Таллина» и в работах Э. Адамсона-Эрика).

В произведениях, созданных к выставке, посвященной восстанию в Юрьеву ночь, художники стремились преимущественно к передаче движения и действия больших человеческих масс (шествия повстанцев, битвы, осады замков и некоторые другие эпизоды восстания, зафиксированные в хрониках). Героика событий передавалась более всего посредством динамики групп, фигур, пятен, экспрессии форм, или, напротив, подчеркнутой уравновешенности композиции, призванной сообщить образу возвышенное, монументальное звучание. Обрисовка характеров сводилась обычно к нескольким утвердившимся чертам обобщенного национального типа. Наиболее яркие образы удалось создать Э. Окасу («Народные мстители», *илл. 277*; этюд «Мститель»), Адамсону-Эрику («Эстонские женщины в Юрьеву ночь», «Эстонские вожди получают приглашение в Пайде»). Названные произведения, а также некоторые полотна Сагритса, П. Аавика, Э. Эйнманна, М. Бормейстера и других примечательны патриотическим накалом.

На выставке, посвященной Юрьевой ночи, были представлены работы и на современные темы («Взятие в плен подполковника фон Засса эстонской частью под Великими Луками» Эйнманна и Окаса). В дальнейшем фронтовые сюжеты заняли в живописи господствующее место. По материалам, собранным во время пребывания на фронте, созданы были картины Окаса, Сагритса, Аавика, В. Лойка и другие.

Не был забыт в те годы и портретный жанр, в котором работали Эйнманн, Адамсон-Эрик и другие художники. Наиболее значителен «Групповой портрет бригады эстонских художников в Ярославле» Окаса с его точными и свежими портретными характеристиками. Были созданы также произведения бытового жанра (например, «Подарки Красной Армии» Эйнманна), пейзажи (виды Ярославля А. Аласа, П. Аавика), натюрморты.

Большое значение в годы войны приобрела графика, в особенности такие оперативные ее виды, как плакат, рисунок для газеты, журнала, оформление во фронтовых условиях боевых листков, газет Эстонского гвардейского корпуса и т. п. Наряду с плакатом или рисунком-призывом на первый план выдвинулась сатирическая графика, разоблачавшая звериную сущность гитлеризма, «новый порядок» в Европе и в оккупированной Эстонии, клеймившая предателей эстонского народа, которые перешли на службу к фашистам. В этой области особенно интенсивно работал Я. Ензен — автор многочисленных карикатур, сатири-

276. А. Старкопф. Портрет художника Н. Куммитса. 1940—1945

ческих циклов (например, «Новый порядок» немцев в Эстонии прежде и теперь»), плакатов, замечательных политической остротой, гибким использованием разнообразных приемов, едкостью образных сопоставлений. Существенный вклад в сатирическую графику внесли также А. Пилар, Ф. Рандель, Л. Реммельгас, Э. Лехис, А. Коэметс, Э. Окас.

Плакат, оформление книг и журналов, невзирая на естественную в тех условиях бедность полиграфического исполнения и нередкую приблизительность рисунка, служили высоким патриотическим целям, которые были выдвинуты временем.

В станковой графике, как и в живописи, современная и историческая тематика развивалась параллельно. Примечательно стремление эстонских графиков сохранить в трудные военные годы культуру эстампа.

Первые листы, созданные в 1942 году в советском тылу, посвящены были обороне Таллина (линогравюра Э. Коллома «Таллин в огне», рисунок Сагритса «Таллинский рабочий полк идет в бой» и другие). В том же году появились работы, воссоздающие образы эстонских партизан (линогравюры А. Бах и Э. Коллома), гравюра Бах «Бездомные», или «Беженцы» (акватинта), исполненная сдержанного трагизма.

К выставке, посвященной Юрьевой ночи, графики подготовили две крупные серии: «Восстание в Юрьеву ночь 1343 года» (Большая серия, линогравюры) и «Восстание на острове Сааремаа в 1343 году» (Малая серия, гравюры на дереве). Большая серия, прослеживающая основные эпизоды восстания, примечательна листами Б. Лукатса, в которых динамика батальных сцен, трагическая картина поражения восставших переданы умело найденными напряженными соотношениями черного и белого; ясными, монументальными листами П. Лухтейна. В Малой серии лучше других удались гравюры Коллома (нарезавшего всю серию по рисункам своих коллег), Лукатса, Окаса. В целом эстампы на исторические сюжеты по-своему преломляли общее для искусства того времени стремление к сильной выразительности, динамике, напряженному драматизму действия.

Помимо эстампа, на выставке, посвященной Юрьевой ночи, были показаны рисунки и акварели исторического содержания, портреты-типы вождей легендарного восстания, а также фронтовые зарисовки.

Жизнь Советской страны, напрягавшей все силы в борьбе с врагом, постоянно находила отражение в графических произведениях (линогравюры Э. Леппа, серия ксилографий Коллома «Фронт и тыл» и другие). Своего рода документами времени стали рисунки художников-воинов и участников фронтовых бригад. Основанные на живом наблюдении, сделанные непосредственно по следам событий, они являют собой зримую летопись боевого пути, пройденного эстонскими воинскими формированиями. Э. Окас, А. Хойдре, Э. Эйнманн, А. Мильдеберг, Я. Ензен, А. Коэметс, В. Лойк, П. Реэвеэр, Ф. Вальдвере, О. Раунам, Х. Витсур в рисунках, акварельных набросках запечатлели облик бойцов и офицеров Эстонского гвардейского корпуса, виды освобожденных городов, фронтовые дороги, эпизоды сражений, сцены фронтового быта.

Точные и выразительные портреты тружеников тыла, деятелей эстонской культуры, ряд собирательных портретов-типов исполнили Эйнманн, Бах и другие мастера.

К ярославскому коллективу принадлежали четыре скульптора: Ф. Саннамеэс, А. Каазик, Э. Роос и Г. Поммер.

Саннамеэс, известный в прошлом как мастер портрета, обратился в годы Отечественной войны к тематической станковой скульптуре, современным и историческим сюжетам. Его увлекают эпизоды сражений, пафос борьбы, которую он изображает с большой экспрессивностью и динамикой. Пример тому его «Мститель» — образ, связанный с восстанием в Юрьеву ночь.

Каазик в отличие от Саннамеэса искал экспрессию не столько в динамике, сколько в психологической разработке образа. Обратившись к теме восстания в Юрьеву ночь, он создал наиболее значительную свою работу того периода — бюст «Народная мстительница 1343 года». Здесь главное внимание обращено на выразительность лица немолодой женщины, которое наделено решительностью и твердостью.

Становление Рооса как художника происходит в период Великой Отечественной войны. В его произведениях можно заметить склонность к лирическому раздумью. Такова, например, скульптурная группа «Юность», где изображена девочка с жеребенком. Хрупкая, угловатая трактовка обоих персонажей при-

277. Э. Окас. Народные мстители. 1943

дает произведению особую поэтичность и привлекательность. Большой нежностью и легкостью в манере исполнения отличается «Голова пионера».

Наиболее удачной работой Поммера следует считать посвященную теме Юрьевой ночи скульптурную группу «Бой на валу». Скульптор изображает здесь поединок эстонца с железным рыцарем.

На территории Эстонии, оккупированной фашистами, оставались весьма значительные творческие силы, художники продолжали работу в тяжелых моральных и материальных условиях. Искусство в оккупированной Эстонии (за редкими исключениями) не подчинялось требованиям нацистской художественной политики. Жертвы фашистского террора — А. Лайго, Н. Куммитс даже в тюрьме продолжали работать над произведениями демократического содержания (серия гравюр на дереве Лайго «Эстонская сланцевая промышленность»; образы трудящихся Куммитса). События той поры получали прямой отклик лишь в немногих случаях (например, гравюра на дереве Р. Кальо «Беженцы», картины И. Гренберга). Часть художников вернулась к стилистике и проблематике, свойственной искусству буржуазного периода. Нередки были настроения тревоги, подавленности, печали. Однако в целом ряде произведений ощутимы жизнеутверждение, вера в человека, нередко облеченные в форму философского раздумья.

Осенью 1944 года республика была очищена от фашистских захватчиков. Необходимо было наладить дезорганизованную и подавленную оккупацией художественную жизнь — в этом процессе наиболее активную роль играли члены ярославского коллектива и мастера, вернувшиеся из Советской Армии, которые составили ядро заново формирующегося Союза советских художников Эстонской ССР. Восстанавливается система художественного образования; в Тарту вновь создается Государственный художественный институт, в Таллине — Государственный институт прикладного искусства. В 1950 году оба вуза были объединены в Таллинский государственный художественный инсти-

278. В. Лойк. Выходной день на острове Кихну. 1954

тут, на базе тартуского института было создано художественное училище.

В послевоенное эстонское искусство пришли художники с разными биографиями, разными эстетическими убеждениями. Основным в художественной жизни второй половины 40-х годов стал процесс консолидации всех творческих сил под знаменами социалистического реализма. Много способствовали идейному возмужанию эстонского искусства и росту реалистического мастерства постоянные тесные контакты с художниками братских республик, поездки в Москву, Ленинград, на Украину, в республики Закавказья и Средней Азии, участие во всесоюзных выставках и т. п.

Конец 40-х годов и начало следующего десятилетия отмечены ростом реалистического мастерства. К тому же времени относятся значительно более зрелые попытки создания крупных тематических картин, посвященных преимущественно современности, скульптурных композиций, развернутых циклов иллюстраций.

Процесс дальнейшего развития эстонского искусства был, однако, осложнен известными догматическими извращениями эстетики социалистического реализма. В творчестве ряда мастеров исчезло свойственное им своеобразие поэтического мышления, отдельные крупные художники под влиянием вульгаризаторской критики на время прервали творческую деятельность.

Преодоление ошибочных тенденций заметно проявилось на выставке декады эстонского искусства в Москве в 1956 году, особенно в работах мастеров старшего и среднего поколений, обладавших бо́льшим опытом. Во второй половине десятилетия процесс усиления поэтического начала, формирования творческих индивидуальностей, повышения способности к обобщению и выразительности образной речи происходил в эстонском искусстве с нарастающей интенсивностью. Этому способствовало в значительной мере новое, более широкое осмысление лучших национальных художественных традиций, опыта советского искусства, прогрессивного зарубежного искусства. В художественной жизни заметно возрастает роль молодежи. Направления и первые итоги этого развития весьма полно проявились на выставках конца 50-х годов, на республиканской выставке 1958 года (где раздел графики имел поистине этапное значение), молодежной выставке 1959 года, выставке тематической живописи республик Прибалтики (Таллин, 1959) и, наконец, выставке искусства республик Прибалтики в Москве (1960).

В области монументальной живописи значительные начинания относятся к первым послевоенным годам. Это — несохранившиеся панно для интерьеров Балтийского вокзала в Таллине (1946—1947, Э. Окас, Р. Сагритс, Р. Уутмаа и В. Каррус), а также роспись плафона зрительного зала театра «Эстония» (1947, Э. Китс, Р. Сагритс, Э. Окас, *илл. 285*), проникнутая праздничным, мажорным настроением. Выполненные в последующие годы панно для павильона Эстонской ССР на ВСХВ, мозаические композиции и другие работы напоминали скорее увеличенные станковые картины. Более отвечала специфике монументальной живописи мозаика В. Лембер-Богаткиной «Совещание старейшин у старейшины Лехола Лембиту» (1955).

В станковой живописи после окончания войны важное место заняла тематическая картина. В 1945 году некоторые художники обратились к теме победы (Адамсон-Эрик, Окас и другие). Одновременно возникают многочисленные работы, посвященные поднимающимся из руин городам и промышленным районам Эстонии (Окас, Адамсон-Эрик, Китс, М. Бормейстер, А. Ваббе и другие).

Особую группу составляют картины о трудовых буднях эстонской деревни, главным образом прибрежной, рыбацкой (Р. Уутмаа, Л. Микко, Р. Сагритс, И. Выэрахансу, В. Каррус и другие).

Многим картинам не хватало четкости замысла, и они оставались в пределах пассивной описательности. В некоторых случаях, однако, художникам удавалось найти верные выразительные средства для передачи ритма труда, создать эмоциональный образ, увидеть связь человека с окружающей его природой. Благодаря этим качествам обрели высокую и устойчивую ценность картины Выэрахансу «Мойка овец», Уутмаа «Рыбаки северного побережья», «Уборка ржи» и некоторые другие.

К концу 40-х годов в тематической живописи резко повышается удельный вес повествовательного начала. Одной из первых работ, воплотивших новые тенденции, была картина О. Раунама «Эстонские красногвардейцы под Раквере в 1918 году» (1948). В этом же плане работали В. Лойк и В. Вяли над картиной «Подготовка к первомайской демонстрации в 1922 году», Э. Китс — над композицией «Массовый расстрел на Новом рынке в Таллине в 1905 году» и т. п. Художники стремятся к раскрытию событий и характеров через сюжетное действие.

Одновременно в живописи, преимущественно посвященной современным событиям, появляются нарочитая парадность, упрощенное и приглаженное изображение событий, известная стандартизация образа современника, иллюстративность и мелкотемье. Тем не менее в начале 50-х годов был создан ряд картин, явившихся художественным достижением. Среди них надо назвать «Вызов трактористов на соцсоревнова-

279. Р. Трейман, В. Каррус. Вызов трактористов на соцсоревнование. 1951

ние» Р. Треймана и В. Карруса (1951, *илл. 279*). Авторам удалось воплотить запоминающиеся типы колхозников, добиться общего оптимистического звучания произведения. В многофигурной композиции И. Кимма и А. Вийдалеппа «Академик Н. Бурденко проводит операцию в Тарту» была развернута целая галерея характерных образов тартуского студенчества начала XX века.

В 1954—1955 годах в тематической живописи намечаются новые веяния. Их сущность сводится к постепенному преодолению излишней описательности и поискам большей эмоциональности, поэтической одухотворенности образа. Первыми вехами на этом пути были композиция А. Вийдалеппа «Фр. Крейцвальд собирает народные сказания» и мирная по настроению, окрашенная специфическим колоритом картина В. Лойка «Выходной день на острове Кихну» (1954, *илл. 278*). Сходный мотив художник развивал в картине «Вечер на Кихну», завершенной в 1956 году.

Во второй половине десятилетия эти тенденции получают дальнейшее развитие. Л. Мууга создает картину «В кафе. 1940 год» (1957), где революционные события даны в тонком психологическом преломлении, а затем, в 1959 году, полный сдержанной экспрессии триптих «Протест против войны» (*илл. 281*). В том же году к выставке тематической живописи республик Прибалтики И. Кимм исполнил лучшую свою композицию «Кузнецы» (*илл. 283*) с очень простыми и монументальными образами рабочих, Э. Аллсалу — картину «Семья барщинника за обедом» (1958, *илл. 282*), Л. Микко — «Война в Махтра», «Мойка овец». Стремление к глубине замысла и органическому выражению идеи живописно-пластическими средствами ощутимы уже в первых картинах Н. Кормашова, Э. Пыльдрооса, В. Охакаса, И. Малина.

Менее сложными были пути развития портретного и пейзажного жанров, имевших глубокие и разветвленные реалистические традиции в эстонском искусстве. Преимущественно в этих жанрах выступали в первые послевоенные годы мастера старшего поколения.

А. Янсен создал в свойственной ему скульптурной манере ряд портретов эстонской интеллигенции: писателей Ф. Тугласа, Э. Сяргава, композитора А. Лятте. «Старый крестьянин» — автопортрет художника (1951) — подкупает простотой и глубиной психологической характеристики. Р. Треймана привлекает изображение народных типов («Режет хлеб» и другие),

он много работает над портретом («Кузнец Я. Ваарак», «Скульптор Ф. Саннамеэс», «Артист Х. Лаур», «Генерал-лейтенант Л. Пярн»). В творчестве В. Вяли также переплетаются две линии: наряду с портретами, в которых главное внимание сосредоточено на индивидуальных особенностях модели (портреты певцов Т. Куузика, М. Тараса, композитора Х. Эллера, артиста Юксипа), художник постоянно ищет обобщения существенных черт народного характера («Старый крестьянин из Кирбла», образы рыбаков, крестьянских девушек).

Портреты, исполненные Э. Китсом («Профессор Х. Рийкоя», «Профессор И. Вески», оба 1952), верны по характеристике, замечательны тонкостью и богатством живописного решения. Наибольшей психологической напряженности художник достиг в автопортрете 1956 года.

Характеристика портретной живописи начала и середины 50-х годов была бы неполной без упоминания хорошо продуманных, сдержанных работ И. Кимма: портретов хирурга К. Раудама и жены художника; ряда портретов В. Лойка («Капитан второго ранга» и другие).

Во второй половине 50-х годов портретный жанр обогащается работами Л. Мууги («Автопортрет», 1957) и в особенности своеобразными по живописи и острыми по характеристике полотнами О. Терри («Двойной портрет», 1958; «Портрет Л. Лаас», 1959).

Пейзаж в первое послевоенное десятилетие развивался неровно. Интенсивная работа 1945—1947 годов сменилась относительным затишьем. Новый подъем начался примерно с 1953 года. Опытные мастера старшего поколения сделали существенный вклад также и в этот жанр. Сельские ландшафты Янсена («Деревен-

280. Э. Китс. Кемский порог. Вариант. 1955

281. Л. Мууга. Протест против войны. Центральная часть триптиха. 1959

ская улица», «Пейзаж с овцами» и другие) отличаются оптимистической звучностью цвета, динамичностью композиции и фактуры; панорамное построение картин хорошо раскрывает широкий, собирательный образ эстонской природы. Р. Ниман сохранял верность свойственной ему декоративной манере, в которой четкие пространственные планы сочетаются с силуэтами — «кулисами» («Пейзаж Северной Эстонии», «Эстонский хутор», оба 1945). Традиционно-реалистический характер имели работы А. Егорова: многочисленные мотивы сверкающей под лучами солнца зимней природы, образы ранней весны.

Ведущее место в пейзажной живописи, однако, заняли художники, начавшие самостоятельную работу незадолго до войны. Э. Китс уже в первые послевоенные годы создал ряд тонких картин и этюдов, посвященных природе Эстонии, Армении, Средней Азии. С особой силой дарование Китса-пейзажиста развернулось к середине 50-х годов в монументальных, исполненных жизненной силы собирательных образах («День отдыха в Валгеметса», «Кемский порог», *илл. 280*), виртуозно нюансированных осенних мотивах — «Первый снег», «Иней», разнообразных по настроению работах Карельской серии. В первой половине 50-х годов видное место среди эстонских пейзажистов занял Р. Сагритс. Его произведения 1952—1955 годов, посвященные природе Эстонии, а также Карелии, Крыма, подкупают полнотой жизнеощущения, оптимизмом («Козы в горах», «Ранняя весна», «Осень», «Утро в Карелии» и другие). В творчестве Р. Утмаа наиболее своеобразны насыщенные суровой романтикой работы первых послевоенных лет.

Природа Южной Эстонии с ее холмистыми далями и зубчатыми силуэтами лесов получила выразительное воплощение в серии холстов Л. Микко. Его индивидуальная манера, в которой лирическое восприятие сочетается с декоративным обобщением, начинает определяться к концу 50-х годов (например, «Вечерний

пейзаж», *илл. 284*). Мастером едва уловимых переходных настроений, тонким колористом показал себя в те годы И. Выэрахансу. Ряд монументальных, но суховатых по живописи пейзажей создал М. Бормейстер. Обращались к этому жанру также В. Каррус, Э. Окас, В. Вяли, А. Пихельга, А. Алас, темпераментные и яркие образы крымской природы создал И. Сааль. К началу и последним годам рассматриваемого периода относятся мастерские интимные пейзажи А. Варди.

Среди мастеров натюрморта следует назвать прежде всего Э. Китса, а также И. Выэрахансу, Л. Китс-Мяги, В. Лойка, Л. Муугу.

В первые послевоенные годы создались серьезные трудности для работы художников театра. Большинство театральных зданий было разрушено. Работая для случайных сцен, много сделали, однако, В. Хаас и В. Пейл. Хаас оформил уже в конце 1944 года оперу «Евгений Онегин» П. Чайковского. Среди его работ наиболее своеобразными и содержательными оказались декорации к опере «Огни мщения» Э. Каппа (1945) и его же балету «Калевипоэг» (1948). Последний был показан в восстановленном здании театра «Эстония» (Таллин). Этим декорациям присущи характерная для Хааса монументальность и строгая простота, подчеркнутая архитектоничность при скромном цветовом решении. В конце 40-х и начале 50-х годов Хаас так же, как и другие художники театра, начинает применять живописные декорации. Эта тенденция проявилась в оформлении оперы «Берег бурь» Г. Эрнесакса. Хаас создает запоминающиеся декорации к «Борису Годунову» М. Мусоргского и «Руслану и Людмиле» П. Чайковского. Костюмы к постановкам Хааса создает обычно Н. Мей. В «Огнях мщения», «Калевипоэге» и «Береге бурь» раскрывается ее мастерство претворения в костюмах этнографического материала: в ансамблях они выражают могучую силу народа, а в отдельности точно характеризуют дейст-

282. Э. Аллсалу. Семья барщинника за обедом. 1958

283. И. Кимм. Кузнецы. 1959

вующих лиц. В 50-е годы Мей создает наряду с костюмами декорации к балетам «Доктор Айболит» И. Морозова, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева и другим.

В послевоенные годы в «Эстонии» начинает работать Л. Рооза. Он создал, в частности, жизнерадостное, красочное оформление для балета В. Оранского «Виндзорские проказницы». В 1946 году в театр приходит А. Пеек. Его творческая индивидуальность проявилась в оформлении крупномасштабных произведений, таких, как «Князь Игорь» А. Бородина, «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса.

Сильный коллектив художников сложился в тартуском театре «Ванемуйне». Скромные размеры сцены ограничивали возможности декораторов. Большое внимание здесь поэтому обращается на освещение, часто вместо живописных декораций стали применять проекции. Неистощима фантазия ведущего художника театра В. Пейла в изобретении сценических эффектов. К его лучшим постановкам относятся оперы «Пюхаярве» Г. Эрнесакса, «Викерцы» Э. Аава и в особенности «Медный всадник» Р. Глиэра.

В Драматическом театре имени В. Кингисеппа в Таллине в первые послевоенные годы работает П. Линцбах. Он создал запоминающиеся декорации к советским пьесам, в частности к «Дням и ночам» К. Симонова. Значительным достижением художника были также декорации к «Королю Лиру» В. Шекспира. Декорации Линцбаха отличаются лаконичностью, предельной простотой. Живописным декорациям он предпочитает пространственное решение архитектурными средствами.

Во второй половине 50-х годов рядом с театральными художниками старшего поколения начинают работать молодые оформители сцены. К ним принадлежат Э. Рентер, Г. Сандер, М. Сяре, М.-Л. Кюла, У. Кярбис, окончившие уже в послевоенные годы отделение театральной живописи Таллинского государственного художественного института под руководством В. Хааса и Н. Мей.

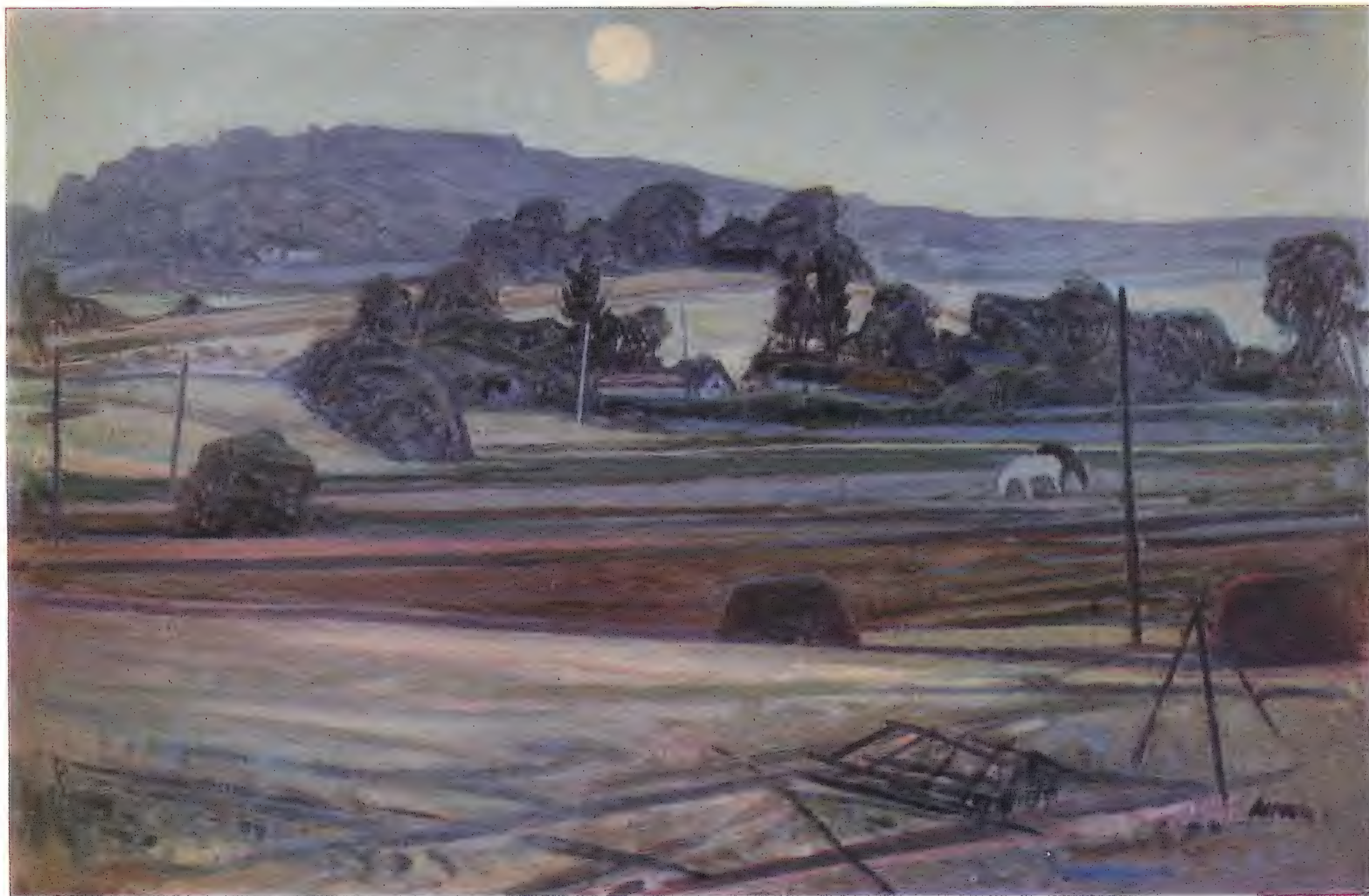
В то же время происходят заметные изменения в общем развитии сценического оформления. Тяжеловесные во многих случаях, перегруженные деталями декорации все чаще стали уступать место более скупым и простым решениям; наряду с живописными декорациями приобретает право гражданства объемно-пространственное оформление. Новые веяния в этой области особенно рельефно проявились в таких постановках, как «Свадьба Фигаро» В.-А. Моцарта (1958) в театре «Эстония» (художник Э. Рентер), «Так поступают все» Моцарта (1959) в театре «Ванемуйне» (художник Г. Сандер) и «Господин Пунтилла и его слуга Матти» Б. Брехта (1958) в Драматическом театре имени В. Кингисеппа (художник М.-Л. Кюла).

Еще в 30-х годах в Эстонии сложилась сильная школа эстампа. Поэтому дальнейшие судьбы эстонской графики — это в значительной мере судьбы гравюры на металле, дереве, линолеуме. В первые послевоенные годы станковая гравюра развивалась весьма интенсивно. В дальнейшем, однако, она заметно оскудевает, художники начинают уделять главное внимание книжной иллюстрации.

К середине 50-х годов в гравюре (а также в рисунке и литографии) наступает постепенное оживление, культура работы в материале восстанавливается и появляется ряд значительных произведений, открывающих полосу бурного развития во второй половине десятилетия.

В силу гибкости и подвижности графика быстро откликалась на зовы времени. Самостоятельные листы, серии и альбомы середины — второй половины 40-х годов трактовали примерно те же темы, что и живопись, но более дифференцированно и разносторонне. В некоторых работах воскрешались события недавней войны, а также восстания Юрьевой ночи. Особый раздел составляли рисунки и эстампы, созданные в результате поездок в республики Закавказья и Средней Азии (работы Э. Окаса, Г. Рейндорфа, Э. Эйнманна, Р. Кальо, А. Хойдре, Э. Китса). Однако центральное место в тогдашней графике заняли произведения, посвященные жизни и труду эстонского народа. В разработке этих тем на первых порах наметились две тенденции. Одни художники акцентировали в жизни народа лишь некие общие, вневременные начала и претворяли их в стилизованных на манер лубка или сказочной иллюстрации сюитах (Э. Адамсон-Эрик, Б. Лукатс, Х. Витсур, В. Лембер, Д. Лаев). Другие, напротив, стремились раскрыть современную жизнь народа в ее качественной новизне. Одним из первых опытов такого рода был альбом литографий «Эстонский труженик» (1945), созданный Эйнманном, Окасом, Сагритсом и Хойдре. В том же духе исполнены серия литографий Хойдре «Эстонская сланцевая промышленность», гравюры на дереве и линогравюры Кальо (*илл. 286*), композиции А. Бах. Хотя в этой массе листов далеко не все равноценно, они примечательны как свидетельство настойчивых попыток художественного постижения жизненного материала.

На рубеже 40-х и 50-х годов тематическая графика все более окрашивается в слащаво-идиллические тона. Резко сократилось число тематических произведений. Однако и в этот период появлялись такие работы, как свежая по решению темы и эмоциональная серия офортов В. Толли «Рыбный промысел на острове Ких-



284. Л. Микко. Вечерний пейзаж. 1959

285. Э. Окас, Э. Китс, Р. Сагритс. Плафон в театре «Эстония». Фрагмент «Уборка хлеба». 1947. Таллин

ну» (1953) и насыщенная острой социальной проблематикой серия И. Торна «Под игом эстонской буржуазии».

Во второй половине 50-х годов тематический лист и тематическая серия постепенно становятся ведущим жанром станковой графики. В 1958 году Окас исполнил серию линогравюр «Война в Махтра» и обширный цикл эстампов глубокой печати «Бельгия, Голландия, Люксембург», открывающий новый этап работы мастера в графических техниках и начинающий зарубежную тему в его творчестве. Тогда же появились исполненная неподдельной поэзии серия А. Кютта «Рыбаки озера Пейпси» (сухая игла, *илл. 289*), одна из значительнейших в эстонской графике той поры, и монументальные, насыщенные суровой экспрессией листы Торна «Хозяева Балтийского моря», и «Руки рыбака» (линогравюры), серии А. Кееренда, О. Соанса, и, наконец, поражающая зрелостью концепции, своеобразием и силой образной интерпретации истории дипломная серия П. Уласа «Огнем и мечом» (литографии, 1959).

В портретной графике 40-х годов центральное место занимает Э. Эйнманн. В это время формируются его точный, уверенный рисунок и манера портретирования — спокойная и объективная, дающая целостное представление о духовном строе и внешнем облике модели («Армянский мальчик», «Прийдик Мяэсаар»). Наибольший подъем переживает художник в середине 50-х годов. Со свойственной ему сдержанностью раскрывает Эйнманн основные грани личности через верно найденное психологическое состояние оригинала, внимательно наблюденную пластику лица, а также композиционное построение (портреты Айно Талви, художника В. Лойка, *илл. 291*), «Медсестра Жанна», «Портрет девушки»). Портретные циклы Эйнманна 1954—1955 годов отличаются зрелым мастерством рисунка, свободой, гибкостью и многообразием графических приемов.

А. Бах, исполнив в первые послевоенные годы несколько удачных портретов («Скульптор Ф. Саннамээс», «Певица М. Рунги»), долгое время затем пыталась работать в несвойственной ей манере документального рисунка. Только в середине 50-х годов художница сумела вернуться к тому типу насыщенного лирикой высказывания, который отвечает складу ее дарования. Она сразу же добилась крупного успеха, особенно в листах, посвященных детям. Таков «Спящий ребенок» (1955, *илл. 290*) — эстамп, исполненный немногими свободными прикосновениями иглы, пленяющий задушевностью авторской интонации, покоем и умиротворенностью, а также тонкий профильный портрет «Ученица медшколы» (сухая игла); за ними следовал еще ряд образов, отмеченных чутким психологическим проникновением в мир ребенка («Маленькая Мари», сухая игла, 1957). В конце десятилетия художница исполнила ряд зрелых портретов, в которых духовный мир оригинала передан с особым теплом, поэтической окрыленностью и своеобразным изяществом (портреты Эльви Мяэнурм, Мильви Сикке, поэтессы Деборы Вааранди, все сухая игла). Эти работы, как и некоторые другие листы художницы («Акт», сухая игла, акватинта, 1958), во многом способствовали восстановлению культуры глубокой печати.

Обширные циклы портретов (преимущественно творческой интеллигенции) создал А. Мильдеберг.

В области пейзажного рисунка успешно работал старейший эстонский график Г. Рейндорф. В его листах, исполненных с виртуозной отточенностью, взволнованно-романтический взгляд на мир своеобразно сочетается с исследовательской точностью, неизменным вниманием к деталям. Возвышенный и суровый облик природы Закавказья, самобытность горных селений, простые и четкие объемы древних храмов запечатлены в большой серии рисунков, сделанных во время поездки в Армению (1946). Вскоре появился цикл крупноформатных листов, в которых получили эпическое, с оттенком сказочности, истолкование мотивы эстонского побережья. Новый этап в творчестве Рейндорфа открывают пейзажи Южной Эстонии, исполненные в 1956 году (*илл. 287*), и большой цикл ви-

286. Р. Кальо. Уборка картофеля. 1947

287. Г. Рейндорф. Вечер над озером. 1956

дов острова Сааремаа (1958—1959). Многочисленные листы, воспроизводящие интимные уголки или обширные панорамы, представляют собирательный «портрет» родной земли во всем ее многообразии, они проникнуты светлым, гармоничным спокойствием.

М. Лаарман с середины 50-х годов постоянно выступает с пейзажными листами в технике обрезной гравюры на дереве, где сдержанное лирическое созерцание сочетается с философским раздумьем.

Преимущественно в области пейзажного эстампа работал Э. Тийдо. Ему свойственны глубоко поэтическое восприятие природы, мягкий созерцательный лиризм, свободное и органичное использование различных графических техник («Вечер в Тарту», «Улица Тяхе в Тарту» и другие). С конца 40-х годов почти полностью посвятил себя пейзажу О. Кангиласки. Его работы в технике глубокой печати воспроизводят обычно переходные состояния природы («Оттепель»). Преимущественно городские виды изображал Р. Кальо. В первые послевоенные годы он создал большой цикл мастерски нарезанных видов Тарту. Его подкупающий свежестью «Таллинский мотив» (гравюра на дереве, 1954) был одной из первых примет нового подъема в эстонском пейзажном эстампе; позднее, к концу 50-х годов, он все чаще обращается к жанру («Шахматисты», линогравюра, 1957).

В первой половине 50-х годов к пейзажу стали обращаться художники, получившие образование уже в советское время. Среди них Л. Энносаар с его мастерски исполненными городскими видами («Вышгород», «Таллин»), А. Кееренд, И. Линнат, автор монументальных листов с видами Таллина, А. Кютт и другие.

Акварелисты в послевоенные годы работали главным образом в области пейзажа и натюрморта. Ведущее место в акварельной живописи занял А. Пилар, который создал многочисленные пейзажи Эстонии, иногда обогащенные жанровыми мотивами. Он эво-

288. Р. Сагритс, А. Хойдре, О. Кангиласки. Линда носит камни на могилу мужа. Иллюстрация к «Калевипоэгу» Фр. Р. Крейцвальда. 1950

289. А. Кютт. Рыбаки озера Пейпси. 1958

люционировал от декоративной манеры середины 40-х годов ко все более тонкой дифференцированной живописи, гибкому и свободному использованию специфических возможностей техники. С уверенным мастерством и безупречным вкусом исполнены натюрморты Л. Мей-Старкопф. Преимущественно крупноформатные пейзажи создавал К. Бурман младший, постоянно уделяли внимание акварели также М. Фукс, В. Лембер-Богаткина, Д. Лаев.

Книжная графика этого периода также пережила заметные изменения. В первые годы после войны иллюстрировали преимущественно поэтические сборники. Гравюрой на дереве или перовым рисунком украшали, как правило, шмуцтитул, или они представляли собой заставку к целому разделу — отсюда тяготение к собирательным образам, призванным быть своеобразным сгустком смысла и эмоциональной настроенности группы родственных стихотворений (работы М. Лаармана, Р. Кальо, А. Бах, В. Карруса, Э. Коллома и других).

К концу 40-х годов в книжной графике резко возрастает удельный вес иллюстраций, раскрывающих в пластических образах характеры персонажей и конкретные сюжетные ситуации. В утверждении этого типа иллюстрации важную роль сыграли работы А. Хойдре («Война в Махтра» Э. Вильде), Э. Окаса («Лембиту» Ю. Сютисте), Р. Сагритса, А. Хойдре, О. Кангиласки («Калевипоэг» Фр. Р. Крейцвальда, *илл. 288*).

Тогда же выступает с крупными циклами Г. Рейндорф. Его рисунки, заставки, инициалы к «Эстонским народным сказаниям» Ф. Р. Крейцвальда (1951) подкупают самобытностью фантастики, осязаемой материальностью, эмоциональной наполненностью пейзажного фона.

В первой половине 50-х годов господствующее положение начинает занимать полосная иллюстрация — вклейка, выполненная обычно тушью или черной акварелью, приближающаяся в смысле передачи объема и пространства к станковой картине. В этом духе были исполнены работы А. Хойдре, Р. Кальо, Э. Окаса, О. Кангиласки, И. Линната для обширной серии изданий эстонских классиков, а также для ряда других книг. Здесь были развиты новые для эстонской книги принципы точной и однозначной характеристики героев, развернутого повествовательного раскрытия узловых моментов действия, подробного воспроизведения исторических и бытовых реалий и т. п. Освоение этих принципов потребовало уверенного рисунка, умения строить живую и наглядную мизансцену.

Начиная примерно с 1953 года получает распространение и другой тип иллюстрации — небольшой перовой рисунок, включенный в текст или выполняющий роль заставки. Образцом такого стиля могут служить легкие, меткие, свободные рисунки Р. Кальо к поэме А. Твардовского «Страна Муравия», к книге Ю. Смуула «Письма из деревни Сыгедате».

К концу 50-х годов картина книжной иллюстрации становится более богатой и многообразной благодаря работам М. Лаармана, Р. Кальо, Э. Окаса, В. Толли, А. Хойдре, О. Соанса. Однако важнейшие циклы будут завершены уже в 60-е годы.

Ведущую роль в оформлении книги играла группа мастеров, отлично владеющих выразительными и де-

коративными возможностями шрифта, во главе с П. Лухтейном. Во многих изданиях один и тот же художник выступал и как оформитель и как автор иллюстраций (Г. Рейндорф, М. Лаарман, Э. Окас и другие), благодаря чему образ книги приобретал особую цельность.

В области сатирической графики период наибольшей интенсивности падает на 1945—1946 годы, когда издавался сатирический журнал «Пиккер» («Громовик», вновь начал выходить в 1957 году). В дальнейшем карикатурой постоянно занимались лишь немногие художники. Центральное место среди них принадлежит Я. Ензену, создавшему множество острых рисунков на политические и бытовые темы в манере, весьма близкой к русской советской карикатуре.

Плакаты середины — второй половины 40-х годов были часто невыразительны, неуверенно нарисованы, плохо напечатаны. В дальнейшем рисунок заметно окреп, улучшилось качество полиграфического исполнения. Примерно с 1957 года определились коренные перемены в решении плаката: он обретает лаконизм, внятность и броскость художественного языка. Начало этому положили работы С. Шкоп («Изобилие — в закрома!»), В. Варе («Мир народам!»), А. Пилара («Да здравствует 1 Мая!»).

290. А. Бах. Спящий ребенок. 1955

Самым значительным монументом первых послевоенных лет является памятник героям, павшим за освобождение Таллина, поставленный в 1947 году (*илл. 292*). Авторами его были А. Алас и Э. Роос. Первый создал архитектурную, второй скульптурную часть монумента.

Этот монумент — одно из выдающихся достижений эстонского советского искусства. Скульптор решил задачу убедительно, просто, без театральности. В позе и облике бойца Советской Армии воплощены торжественная серьезность и печаль. В его осанке, в выражении лица — решительность и сила, которые рождают в зрителе убежденность, что герои не напрасно пожертвовали своей жизнью: здесь стоит тот, кто продолжит их борьбу и доведет ее до победы.

Наиболее разработанной областью был портрет. Скульпторы создавали портреты революционеров, общественных и государственных деятелей, представителей интеллигенции.

Над портретом работал Ф. Саннамеэс. Его произведениям того времени свойственна репрезентативность; трактовка форм ясная и простая. Характеристика портретируемых не особенно многогранна, но выявление черт характера — убедительное. Так, например, в портрете Николая Каротамма (1948) подчеркнуты твердость и воля. В образе Иоханнеса Вареса-Барбаруса (1948) с большой отчетливостью проявился гуманизм этого государственного деятеля и поэта. В 50-х годах творческий облик Саннамеэса несколько изменился. Стремление к представительности уступило место более многогранной характеристике и большей интимности. Эти тенденции очень отчетливо выступают в портретном бюсте артиста Арно Суурорга (1955, *илл. 294*). В интимные тона окрашен портрет поэтессы Деборы Вааранди (1953).

Некоторые общие с Саннамеэсом черты имеет И. Хирв. Часто он раскрывает сущность модели через

291. Э. Эйнманн. Портрет художника В. Лойка. 1955

292. Э. Роос, А. Алас. Памятник героям, павшим за освобождение Таллина. 1947. Фрагмент. Таллин

настроение, которое, однако, порой кажется случайным. Таковы, например, портрет живописца И. Вырахансу и особенно исполненная в мраморе «Голова девушки». Работы Хирва привлекают разносторонностью. Наиболее популярен из произведений скульптора мраморный бюст В. И. Ленина (1950, *илл. 293*). В нем мы узнаем Ленина — вождя, мыслителя, великого гуманиста.

Портреты А. Каазика имеют сюжетную основу. Таковы, например, портрет в рост Виктора Кингисеппа (1948), артиста Каареля Карма (1947). Карм изображен в роли Гамлета. В позе ощущается покорность судьбе, одновременно в образе выражено сосредоточенное размышление. Хорошо решен бюст Лидии Койдула (1947). Скульптор убедительно передал возвышенный строй мыслей и страстную одухотворенность поэтессы.

Г. Поммер много и успешно работал над образами эстонских революционных деятелей. Среди его произведений лучшим был портрет коммуниста Яана Креукса (1948). На лице портретируемого выражено страдание, но оно, это мы ощущаем, не в силах сломить решимость, волю к действию революционера.

Портреты создавали В. Меллик, А. Старкопф (*илл. 276*), Ю. Раудсепп. В их творчестве этих лет заметны отход от экспрессионизма и декоративизма, пробуждение живого и искреннего интереса к передаче духовной сущности человека.

Сравнительно медленно развивалась жанровая скульптура. В этой области больше других известен В. Меллик, стремившийся к бытовой конкретизации. В 1946 году он создал композицию «Кочегар». Этому произведению, невзирая на стилевое единство, не хватает обобщающей силы. То же можно сказать о группе «Рыбаки» (1947). Здесь все изображено верно, но одухотворяющее, поэтическое начало отсутствует.

Жанровой скульптурой занимался Э. Роос. Одна из лучших его композиций — «Поющие дети» (1947) — пленяет выразительностью лиц персонажей. Ребята всей душой отдаются пению, но каждый делает это по-своему. Роос интересуется также анималистической скульптурой («Играющие медвежата»).

Интимная манера характеризует портреты Рооса. В образах много камерной простоты и искренности; облик моделей воссоздается с подкупающей жизненностью. Одна из лучших его работ этого периода — «Слесарь Алликас».

Анималистикой увлекался также А. Старкопф. Одна из наиболее удачных его работ — «Медведь» (1945), в которой привлекают гротескность образного решения и декоративность формы.

Одним из лучших в тот период изображений человека физического труда был «Рыбак» (1946) Г. Поммера. Свободная, несколько упрощенная трактовка формы придает скульптуре монументальность. Коренастая фигура рыбака привлекает силой и внутренней твердостью.

Примечательна дипломная работа А. Мельдера — медный рельеф «Сланцевики-забойщики» (1948). Молодой скульптор сумел передать напряженность и слаженность труда. Чувство коллективизма, единства цели находит здесь поэтическое воплощение.

В начале 50-х годов в творчестве скульпторов наметилось большое оживление. Во многих городах рес-

публики — в Таллине, Тарту и других — воздвигаются монументы.

В 1950 году был установлен в Таллине, на Харьюмяги, памятник Виктору Кингисеппу, созданный Роосом. Художник стремился показать Кингисеппа прежде всего как народного трибуна, который своим словом воспламеняет массы народа.

Вскоре был установлен в Таллине, недалеко от Балтийского вокзала, памятник М. И. Калинину (автор А. Каазик). Этому монументу присущи бытовые черты. В позе и в облике Калинина есть что-то теплое, интимное.

Бытовое и повествовательное начало ощущается также в памятнике В. И. Ленину в Йыхви, который создан коллективом авторов (Э. Роос, А. Мельдер и С. Мельдер-Рекк). Ленин изображен стоящим с наброшенным на плечи плащом. Взгляд его обращен вдаль, облик задумчив и спокоен.

Среди монументов, созданных во второй половине 50-х годов, следует назвать памятник В. И. Ленину в Нарве, выполненный О. Мянни в содружестве с архитектором И. Борком. В образе Ленина скульптор особо подчеркнул величие вождя. В 1958 году в парке Кадриорг в Таллине был поставлен памятник Фр. Р. Крейцвальду работы М. Сакса и Э. Танилоо. В данном случае скульпторы избрали интимное решение, представив создателя национального эпоса сидящим в кресле в состоянии спокойного размышления. Постамент памятника украшают рельефы на темы «Калевипоэга», исполненные рядом скульпторов.

Особого внимания заслуживает скульптурный ансамбль на братском кладбище в Кудина (1959, скульптор Э. Танилоо, архитектор Ю. Сирп). В этом произведении явственно ощущается тенденция к простоте и выразительности формы, которая начала проявляться в работах скульпторов младшего поколения во второй половине 50-х годов.

Более скромны работы в области монументально-декоративной скульптуры. Сравнительно значительными были рельефы для павильона Эстонской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве (1954). Здесь работал многочисленный коллектив: Э. Роос, А. Вомм, Ю. Раудсепп, А. Мельдер, С. Мельдер-Рекк и А. Эскель. Тематика рельефов связана с изображением различных отраслей народного хозяйства республики.

Заметно возросло число скульптурных портретов.

Склонность к интимному портрету обнаруживается в работах Р. Тимотеуса, Л. Розин, А. Вомма, Э. Ребанэ.

Интересны портреты Сакса, особенно исполненный в мраморе бюст композитора Артура Каппа (1951). В облике патриарха эстонской музыки, его манере держаться мы ощущаем величавость, переданную простой спокойной трактовкой формы.

Самым выдающимся портретистом среди младшего поколения скульпторов в рассматриваемый период стал Э. Кирс, работавший в большинстве случаев в граните или мраморе. Особенно удачны его портреты людей сильных, с твердым характером. Таков, например, борец Энглас (1955), в нем подчеркнута физическая, а главное — духовная сила. В портретах Н. Пирогова (1955) и писателя А. Хинта (1955) также акцентировано волевое начало.

293. И. Хирв. В. И. Ленин. 1950

Заметны достижения в портретном творчестве и других скульпторов младшего поколения. Среди лучших работ — «Голова девушки» (1958) Э. Вийеса, «Голова мальчика» (1960) Г. Маркелова, портрет поэта и живописца А. Суумана А. Римма (1960), «Пийа» (1958) Ю. Эскель.

Менее разработан был жанровый портрет. Здесь выделяется «Антс Лайкмаа» (1955) Раудсеппа. Избранная скульптором поза убедительно, с большой выразительностью раскрывает энергию, бодрость, целеустремленность художника-борца.

В области станковой тематической композиции ведущая роль к началу 50-х годов перешла к молодым.

Дипломная работа О. Мянни «Полоцкий князь Вячко и сын Лембиту Меелис на защите древнего Тарту в 1224 году» (1950) сразу приобрела известность и стала одним из популярных произведений эстонской скульптуры. Основная идея здесь — многовековая дружба эстонского и русского народов. Произведение отличают удачно выбранный сюжет, композиционная цельность, слитность движения и общность психологического состояния персонажей.

Та же идея дружбы эстонского и русского народов, закаленной в общей борьбе, выражена в скульптурной группе «М. Калинин на таллинском заводе», созданной Мянни в 1954 году.

Заметных успехов добился также Л. Толли. Особенно значителен его «Рыбак» (1955). Грубая одежда, сапоги, водонепроницаемая куртка «зюйдвестка»

294. Ф. Саннамеэс. **Арно Сууроргг. 1955**

даны в обобщенных формах, сообщающих образу монументальность.

Жанровая скульптура была хорошо разработана молодыми ваятелями Я. Варесом («Пионеры в пути»), Э. Ребанэ («Молодой моряк»), А. Риммом («Юный музыкант») и другими.

Серьезный интерес обнаружили молодые скульпторы к теме спорта. Одна из лучших композиций в этой области — динамичная «Эстафета» (1950) А. Мельдера.

В ином плане решает А. Эскель своего «Маленького футболиста» (1951), где главное внимание уделено психологической характеристике образа. Большим достижением является также его «Спортсмен» (1960).

В послевоенные годы в эстонском декоративно-прикладном искусстве ведущую роль играют текстиль и художественное оформление изделий из кожи. В них художники наиболее последовательно стремятся вывести прикладное искусство из круга узкого ремесленничества и придать декоративно-монументальный характер. Сюжетными коврами особенно увлеченно занималась М. Адамсон. Содержание каждого произведения диктует художнице композиционные приемы и колорит. Так, ковер «В ночном» (1946) полон сказочной романтики и свежести, «Хлеб государству» (1948) скомпонован лапидарно, плакатно. Она часто применяет длинноворсовую технику «рюу», обеспечивающую живописность, но исключающую графическую точность в передаче рисунка.

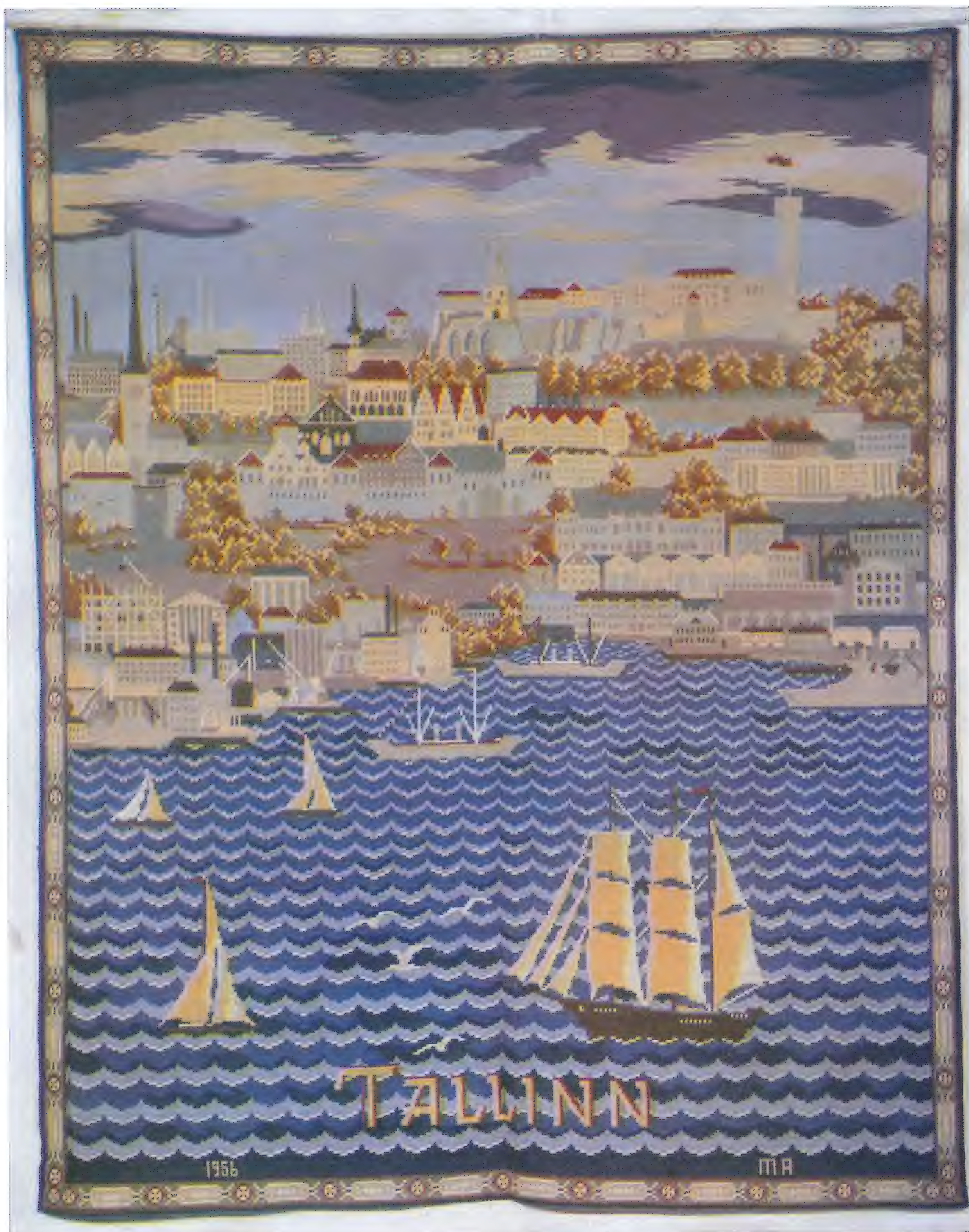
В оформлении кожаных изделий ведущим мастером был Э. Адамсон-Эрик. Он плодотворно работал во всех областях декоративно-прикладного искусства. Композиции художника строятся на отсутствии симметрии, подвижности и текучести узоров, внутренней легкости и свободе в организации плоскости предмета, сочности колорита и особой, сугубо индивидуальной структуре графических форм декора. Примером таких работ может служить переплет приветственного адреса Всероссийскому театральному обществу (1953). Почерку другого крупного мастера — А. Рейндорф присуща более спокойная классическая основа декора.

Наряду с Адамсоном-Эриком над художественным оформлением кожаных изделий работали и многие другие мастера, в свое время входившие в ярославскую группу, в частности П. Лухтейн, Э. Окас, А. Хойдре, Я. Ензен. Они вносят в эту отрасль интерес к тематическим, идейно насыщенным композициям.

Развитие эстонской керамики на первых порах тормозится отсутствием материальной базы. С отдельными произведениями выступают лишь В. Эллер и А. Аламаа. В 40-х годах Эллер продолжает создавать в присущей ей изящной манере небольшие декоративные вазы. Ее «Бокал для цветов» и «Декоративный кувшин» (1946—1947) — изысканные вещи камерного звучания. Аламаа работает преимущественно в керамической пластике. Ее терракотовые фигуры «Свинарка», «Мать», «Крестьянка» (все 1946) решены упрощенными, очень скупыми пластическими средствами.

В ювелирном искусстве ведущая роль в 40-х годах принадлежит Э. Куррель. Ее тонкие филигранные украшения создают впечатление воздушной легкости. С начала 50-х годов к ней присоединяется молодое поколение мастеров (С. Раунам, Х. Пихельга, Л. Элкен). Ювелирные работы становятся более разнообразными. Появляются первые декоративные изделия и призовые кубки, как правило, уникальные, украшенные пышным декором. Работы Раунам, в основном орнаментальные, тяготеют к крупным масштабам и объемным формам (призовые кубки). Ювелирные украшения Пихельга изящны, праздничны.

Как в ювелирном, так и в декоративно-прикладном искусстве в целом первая половина 50-х годов характерна тем, что творческие силы сосредоточены в основном на создании уникальных предметов, над которыми трудятся нередко целые коллективы (картоны для шпалер, уникальные подарочные изделия). Понятие красоты часто отождествляется с богатством декора. В его построении, так же, как и в силуэтах полых форм, преобладают черты академизма. Последние преодолеваются во второй половине десятилетия, что создает благоприятные условия для развития творческих устремлений и возрождает временно утраченные понятия функциональности и ансамбля в прикладном искусстве. Это прослеживается в декоративных тканях и коврах М. Адамсон. Суров и монументален ее ковер «Таллин» (1956, *илл. 295*), который является одним



295. М. Адамсон. Ковер «Таллин». 1956

из центральных произведений 50-х годов. Графически выразительный орнамент жаккардовых тканей наиболее изящен и разнообразен в работах Л. Эрм. В серии ковров с народным орнаментом с острова Муху (1958) художница выступает как оригинальный колорист. Музыкальность колорита делает Эрм ведущей художницей в лирическом направлении эстонского декоративно-прикладного искусства. Тканые покрывала Э. Хансен непосредственно продолжают народные традиции (покрывало «Куклы», 1957).

В керамике во второй половине 50-х годов возрождается техника высокого обжига. Живописная фактура ангобовых глазурей позволяет сосредоточить внимание молодого поколения художников на выразительности формы предметов. Асимметрично и упруго лепит ее А. Типпе в своем «Сервизе для ликера» (1956). Поиски новых функционально осмысленных форм проявились в сервизах Х. Кума. В мелкой пластике эмоциональны и очень человечны жанровые скульптурки А. Аламаа. В сериях «Маленькие артисты» и «В помощь колхозу» (обе 1958) живо и убедительно передано действие. Работы Э. Пийпу более декоративны. В ее шамотовых скульптурах «Обнаженная» (1958), «На пляже» (1959) и «Купальщицы» (1960) на первый план выдвигается пластическая красота лепных форм обнаженного тела. Очень своеобразно творчество М. Ряэк. На керамических вазах художница развертывает тонко и детально узор из жизни птиц и животных. Палитра Ряэк исключительно мягка и богата. Рисунок очень реалистичен. Общее впечатление исключительно гармонично и живописно. Такая же мягкая трактовка образов присуща ее чеканным серебряным украшениям.

296. М. Роосма. Ваза «Сражение Калевипоэга с бесами». 1959

Как оформители кожаных изделий на первое место выступают молодые художницы Э. Кюльв и А. Лехис. Ярко развертывается творчество Э. Реэметс, которая успешно работает во всех видах декоративного искусства. В изделиях из кожи она первая расширяет графические рамки узоров растительного народного орнамента, господствовавшего в первой половине 50-х годов, вводя в композиции сначала изображения предметов народного быта (кружки, пряслица), а потом и фигурные сцены по мотивам местного фольклора. Для ее творчества наиболее характерны народный юмор, острота художественного образа (обложка почетного адреса «Калевипоэг едет на остров Искр», 1957; керамические картинки, 1958).

Художественная обработка стекла в 40-х — 50-х годах связана прежде всего с творчеством М. Роосма. Во второй половине 40-х годов он впервые создает композиции на исторические темы: хрустальные вазы «Восстание в Юрьеву ночь» (1945) и «1905 год» (1947). В дальнейшем страстность, присущая художнику в названных работах, сменяется спокойно-созерцательным отношением к изображаемому. Это чувствуется и в одном из лучших его произведений — в декоративной вазе с рыбами (1955). Однако во второй половине 50-х годов в сюжетных композициях на фольклорные темы Роосма развивает поэтико-лирическое направление (блюдо «Вирго», 1956; бокал «Страж цветка папоротника», 1958; ваза «Сражение Калевипоэга с бесами», 1959, *илл. 296*). Все эти работы выполнены в технике матовой гравировки, которой художник владеет с исключительным мастерством. Чистота силуэта, детальная пластическая моделировка формы, красота сопоставления матовых и прозрачных плоскостей, оживленных полированными деталями, создают впечатление изящества и законченности композиций.

Восстановление Советской власти в Эстонии открыло перед архитекторами республики широчайшие перспективы. Отмена частной собственности на землю, национализация промышленности, крупного домовладения позволили преодолеть стихийность в развитии городов и сельских районов и положили начало новому, прогрессивному этапу в градостроительстве и архитектурном проектировании. Процесс мирного строительства был вскоре прерван вероломным нападением фашистской Германии. В годы Великой Отечественной войны был почти полностью разрушен город Нарва, около половины жилого фонда потеряли Тарту и Таллин, в развалинах стояли здания Кренгольмской мануфактуры в Нарве, театров «Эстония» в Таллине и «Ванемуйне» в Тарту, многие архитектурные памят-

297. А. Котли, Х. Сепманн, Э. Паалманн и другие. Певческая эстрада в Таллине. 1960

ники в городах и сельской местности. В первые послевоенные годы развернулась огромная работа по восстановлению и реконструкции фабрик и заводов, общественных и жилых зданий, в которой участвовало буквально все население городов и сел.

В 1945—1950 годах архитекторы республики приступили к составлению генеральных планов развития городов и сельских районов. Генеральный план Таллина (архитекторы Х. Арман, О. Кеппе, А. Соанс) сохранял исторически сложившуюся радиально-концентрическую планировку, предусматривал четкую дифференциацию промышленных и жилых районов, выход города к морю, реконструкцию центра. В эти же годы получили генеральные планы также Тарту (архитекторы А. Соанс, П. Тарвас, 1948), Нарва, Пярну и другие города республики.

Быстро стал развиваться сланцевый бассейн, в особенности город Кохтла-Ярве, где были построены крупнейший газо-сланцевый комбинат, многочисленные заводы и шахты. В соответствии с генеральным планом (Ленгорстройпроект, 1948) застройка велась по типовым проектам 2—3-этажными каменными домами, которые сложились в архитектурный ансамбль.

Переход к планомерному развитию городов был принципиально новым и прогрессивным этапом в развитии эстонской архитектуры. Тем не менее практика строительства городов в первое послевоенное десятилетие страдала некоторыми пороками. Так, например, размещение плотного кольца малоэтажного, в том числе индивидуального жилищного строительства вокруг центральной части Таллина и Тарту, создало трудности для планировки новых многоэтажных жилых массивов.

Жесткие схемы размещения площадей и магистралей, периметральная застройка кварталов были данью эстетическим взглядам, распространенным в эти годы среди архитекторов.

Важным завоеванием нового этапа развития архитектуры стал переход к типовым проектам в строительстве жилья, школ, детских садов, исполкомов новых административных районов. В начале 50-х годов возникли первые крупные жилые массивы с многоэтажными домами в Таллине (район улиц Койду, Пельгуранд) и в Нарве.

Были восстановлены или достроены некоторые крупные общественные здания. При восстановлении подверглось коренной реконструкции здание театра «Эстония» в Таллине (архитектор А. Котли, 1945—1950). Было завершено строительство монументального Дома политпросвещения в Таллине (архитектор Э. Куузик, 1947) с анфиладой двусветных залов и Дома радио (1952).

В 1954 году построены павильон Эстонской ССР на ВСХВ в Москве (архитекторы Х. Арман, П. Тарвас, А. Волберг), а в 1955 кинотеатр «Сыпрус» в Таллине (архитекторы П. Тарвас, А. Волберг). В этих зданиях была сделана попытка использовать элементы национального орнамента, обогатить ими классический ордер. Монументальная простота отличает объемно-пространственную композицию административного здания по улице Ломоносова, 49 (архитекторы П. Тарвас, Х. Карро, 1950) и Дома искусств (А. Котли, 1953) в Таллине.

В середине 50-х годов начинается новый этап в развитии архитектуры Советской Эстонии. Быстрыми темпами создается современная строительная промышленность, повсеместно стал осуществляться переход к новейшим типам жилых и общественных зданий. Были разработаны варианты многосекционных жилых домов из кирпича и крупных силикатобетонных блоков (архитекторы М. Порт, Р. Урб и другие, 1958), одно-двухэтажные секционные дома для села (архитекторы Б. Миров, Х. Кинго, М. Ноор и другие). Широкое применение получили типовые проекты школ (архитектор К. Лассманн), детских садов, сельских магазинов и столовых, клубов. Одновременно было начато производство типовой мебели для малометражных квартир и общественных зданий.

Выдающимся достижением архитектуры Советской Эстонии является ансамбль Певческого поля с новаторской по конструкции эстрадой (авторы проекта А. Котли, Х. Сепманн, Э. Паалманн, конструктивное решение Х. Лаул, акустика Х. Орувее, 1960, *илл. 297*). Навешенный на ванты легкий параболический козырек огромной раковины, совмещенный с трибуной, вмещающей 30 000 певцов и музыкантов, органически вписывается в естественный амфитеатр.

К Певческому полю примыкают комплекс Выставки достижений народного хозяйства республики и территория цветоводческого совхоза с выставочным павильоном (архитектор павильона В. Пормейстер, 1960). Это скромное здание органично вписывается в окружающий пейзаж; небольшой ступенчатый склон повторен в спускающейся лестнице, которая примыкает к основному объему, облицованному красным кирпичом. Большие застекленные поверхности как бы выводят внутреннее пространство в природное окружение.

ИСКУССТВО МОЛДАВСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Молдавия оказалась одной из первых советских республик, попавших под вероломный удар врага. Бóльшая часть коллектива Союза художников Молдавии ушла в армию или эвакуировалась в тыл страны, некоторым пришлось остаться на оккупированной территории.

Правительство МССР, работавшее в Москве, приняло ряд мер по сохранению национальных кадров художников. По его заказам были созданы наиболее крупные произведения военного времени, отражавшие борьбу народа Молдавии с фашистскими захватчиками, страдания под ярмом оккупантов.

В 1942 году М. Гамбурд выполнил картину «Партизаны Молдавии». Это произведение было первой попыткой решения сложного тематического полотна бессарабским живописцем, недавно вошедшим в коллектив художников Советской Молдавии. В 1943 году А. Васильев исполнил композицию «Заложники», в которой воплотились страдания народа Молдавии в фашистской неволе.

Среди скульптурных работ наиболее значительна серия «Молдавия в огне», созданная в 1943 году Л. Дубиновским в Иркутске. Цикл состоит из четырех композиций: «Стервятники летят», «Там, где прошли фашисты», «Угон в рабство» и «Последняя граната партизана», связанных в единое повествование о людях Молдавии в грозные годы войны.

В композиции «Стервятники летят» очень выразителен образ матери, пытающейся закрыть собою ребенка от фашистского самолета. Согнутое тело, округленное движение рук женщины и фигура ребенка составляют единый, почти нерасчлененный объем. Лишь поднятая голова матери, застывшее на лице выражение страха и гнева четко вырисовываются на фоне глыбы.

Молдавская графика периода Отечественной войны — это в основном фронтовые зарисовки, политическая сатира, плакаты. Свидетель штурма Берлина Б. Несведов, работая в художественной студии 1-го Белорусского фронта, сделал немало рисунков, посвященных этому выдающемуся сражению. Среди лучших из них — «Потсдамская площадь», «Имперская канцелярия». Сила непосредственного впечатления, умение отобрать характерное помогли художнику создать документально достоверные и вместе с тем эмоционально-выразительные рисунки. В 1943—1945 годах он работает над большой серией графических портретов, в которых развернута целая галерея образов фронтовиков и партизан.

График Е. Мерега в годы войны командовал батареей на Карельском фронте. В часы отдыха и периоды затишья он делал наброски, рисунки с натуры, стремился запечатлеть пережитое в акварелях. Особенно выразительны рисунок «Лагерь над Кривой Шалакшей», акварели «Батарея на позиции», «У орудия», отличающиеся документальной точностью.

Плодотворным было творчество Б. Широкорада, создававшего плакаты, политические карикатуры, «Окна ТАСС» и сатирические рисунки для периодической печати. К числу первых его работ, выполненных в начале Отечественной войны в городе Орджоникидзе, относятся листы «Театр марионеток», «О том, как генерал Буш принимал советский душ», «Времена года», «Блицкриг». Многие работы Широкорада военного периода еще перегружены деталями, несколько запутаны по сюжету, не совсем точно выявляют замысел, но лучшим из них присущи острая сатиричность, злободневность и гневный пафос обличения.

В 1944 году территория Молдавии была полностью освобождена от фашистских захватчиков. Быстрыми темпами идет восстановление народного хозяйства, происходят коренные преобразования в экономике и культуре республики, прерванные войной.

В первые же послевоенные годы был осуществлен ряд мероприятий по развитию изобразительного искусства. Возобновили деятельность Союз художников Молдавии и республиканское художественное училище. Был организован новый Художественный музей МССР, в фонды которого вошли произведения, выделенные крупнейшими музеями страны.

Основной проблемой молдавского советского искусства наряду с дальнейшим повышением идейного уровня становится задача развития профессионального мастерства.

298. К. Китайка. Конный портрет комбрига Г. И. Котовского. 1948

299. А. Васильев. Кодры. Солнечный день. 1957

Богатейший материал, накопленный художниками в годы Отечественной войны, социалистические преобразования в послевоенной Молдавии могли получить глубокое выражение прежде всего в тематической картине. Поэтому вполне естественно появление в 1945—1950 годах целого ряда больших композиций, посвященных событиям войны и первых дней мира («Атака» П. Пискарева, «Аккерманский десант» Р. Окушко, «Эвакуация» Л. Григорашенко и другие). Однако отсутствие необходимого опыта в создании тематической композиции, а иногда и упрощенный подход к задаче препятствовали яркому и правдивому воплощению темы.

Немалую роль в становлении тематической картины сыграло творчество ведущего молдавского живописца М. Гамбурда. Первым его значительным произведением о войне было «Проклятие» (1945), в котором художник стремился раскрыть силу народного гнева. Он строит образы на динамических ритмах, сопоставляя их с эпическим пейзажем, подчеркивает силуэты, обобщает светотеневую моделировку, выдерживает колорит в суровых, насыщенных тонах, чем добивается монументальности и даже символического звучания произведения.

Дальнейшим шагом явилась выполненная им в 1948 году картина «Подпольная типография газеты «Искра» в Кишиневе». Новое тут заключалось в усилении интереса художника к психологическому состоянию героев.

Подчас Гамбурд в эти годы возвращается к жанру группового портрета, который занимал большое место в его творчестве 30-х годов. Одной из лучших работ этого типа является полотно «Ликбез» (1947, *илл. 301*), которое перерастает рамки группового портрета, превращаясь в жанровую картину. Живописец удачно объединяет женские образы единым действием и настроением, раскрывает в живой незатейливой сцене черты культурной революции в Молдавии.

В развитии послевоенного портрета значительную роль сыграл К. Китайка. В 1946 году он выполнил парный портрет «Генерал-майор И. В. Тутаринов и полковник М. Д. Турчанинов». Замысел родился еще во время походов военных лет, в которых художник участвовал. Эта работа, ставшая видным произведе-

300. М. Греку. Татарбунарское восстание. 1956—1957

нием советского искусства, правдиво и эмоционально раскрывает мужественные, волевые характеры выдающихся советских кавалеристов. Силуэты всадников четко рисуются на фоне грозового неба, сложные повороты гарцующих коней образуют беспокойные ритмы, подчеркнутые и колористическими контрастами. Эти приемы помогают художнику живо передать молодцеватость Турчанинова, подтянутость Тутаринова, убедительно раскрыть черты воли и мужества советских офицеров. В последующие годы Китайка выступает как вполне сложившийся мастер. Среди его работ 50-х годов портреты Героев Социалистического Труда Мицула и Каймакана, писателя П. Вершигоры. Однако наибольший интерес представляет портрет О. П. Котовской. Простой и свободный в живописи, он тонко раскрывает психологию революционерки, лаконизм средств хорошо сочетается с точностью выявления ее характера. Много работал Китайка над образом легендарного комбрига Г. И. Котовского. Портреты — Котовский на берегу Днестра, Котовский на коне (*илл. 298*) — героические, но они чужды выспренной парадности и верно передают романтику грозовых лет гражданской войны.

Путь развития пейзажа в послевоенном молдавском искусстве — это путь от беглых натурных этюдов живописных уголков природы к пейзажу-картине, отражающей новое в облике молдавской земли, раскрывающей поэтическую красоту края. В 1945—1950 годах на выставках бывало немало пейзажных этюдов, в которых изображались развалины разрушенного оккупантами Кишинева. Взволнованность художников бедствиями войны и желание запечатлеть их понятны. Это порой приводило к появлению живых и эмоциональных документов времени. Но рассматривая этюды городского пейзажа этих лет, обнаруживаешь во многих из них налет манерности, а подчас и профессиональную беспомощность. В последующие годы стремление к широкому охвату природы и глубокому раскрытию преображенного советской действительностью ландшафта приобретает серьезный творческий характер. Начало этого процесса прослеживается в натурных этюдах М. Греку, И. Жуматия, Д. Севастьянова и А. Климашевского, в которых явственнее ощущается личное отношение художника к природе.

В 50-е годы (особенно во второй половине) для живописи Советской Молдавии характерен заметный подъем идейного и художественного уровня.

Появляются полотна, свидетельствующие об успешном развитии исторического и историко-революционного жанров. Интересной работой о прошлом молдавского народа явилась выполненная в 1954 году И. Богдеско и О. Качаровым картина «По дорогам старой Бессарабии», где найдены психологические характеристики, очерчены типы крестьян, бредущих по размытым дорогам на заработок. Из работ на историческую тему следует также отметить полотно И. Виеру «Ион Крянгэ беседует с молдаванином», в котором создан задушевный образ выдающегося писателя-демократа XIX века, выразительно передана атмосфера крестьянского быта старой Молдавии.

Наиболее значительным полотном на историко-революционную тему явилась картина М. Греку «Татарбунарское восстание» (1956—1957, *илл. 300*). Построенная на контрастных ритмах, обобщенных формах и сдержанном, но напряженном цвете, она проникнута романтикой революции.

В начале 50-х годов появляется все больше произведений, посвященных образу советского человека, творческому характеру его труда. Так, в картине Н. Бахчевана «Сбор винограда», отображающей страдную пору виноградарей, привлекают правдивость ситуации, достоверность написанных с натуры и вместе с тем типизированных характеров.

«Виноделы» Г. Саинчука — первая в молдавском искусстве послевоенных лет картина о промышленных рабочих республики. Она отличается зрелым мастерством рисунка, стремлением художника к конкретности и материальности в передаче предметов, запоминающимися образами виноградарей.

Показанные на выставках середины 50-х годов портретные произведения, выполненные В. Русу-Чобану, Г. Саинчуком, М. Греку, В. Зазерской, В. Обухом, свидетельствовали об усилении внимания художников к этому важному жанру изобразительного искусства, о более высоком уровне мастерства, позволяющем правдиво и выразительно раскрывать внутренний мир, особенности характера советского человека.

В портрете «Девушка у окна» Русу-Чобану (1954), являющемся лучшим из этих работ, подкупают поэтичность образа, красота живописной гаммы. Это взволнованный, эмоциональный рассказ о красоте простого человека, обобщенный образ молодой крестьянки, нашей современницы. Свободная и живая лепка формы, тонкая гармония красок служат раскрытию обаяния молодости.

В пейзаже много работает А. Васильев, развивая линию сочетания пейзажа с тематической картиной («О нас пишет «Правда», 1951; «Молдавия в долине Днестра», 1952; «Кодры. Солнечный день», 1957, *илл. 299*).

Развитие искусства театральной декорации в 40-х — 50-х годах проходит в борьбе с упрощенным стилизаторством и помпезностью за овладение мастерством создания обстановки, отвечающей идее пьесы, стилю воплощенной в ней эпохи. Среди удачных работ можно назвать эскизы А. Матера к опере «Борис Годунов» М. Мусоргского (1949), А. Шубина — к «Волшебной булаве» Л. Деляну (1951) и «Сыновьям Кодр» А. Ромма и К. Лебедева (1954), работы К. Лодзейского — «Пушкин в Молдавии» по пьесе Л. Комарова и А. Сумарокова (1960) и «Уриэль Акоста» К. Гу́цкова (1958).

Скульптура Молдавии 40-х — 50-х годов была представлена небольшим, но активно работавшим коллективом, который состоял из художников, получивших образование в Кишиневе в республиканском художественном училище или институтах Западной Европы. Лишь в самом конце рассматриваемого периода он стал пополняться выпускниками московских и ленинградских вузов.

301. М. Гамбурд. Ликбез. 1947

302. Л. Дубиновский, К. Китайка, И. Першудчев, А. Посядо, Ф. Наумов. Памятник Г. И. Котовскому. 1953. Кишинев

В развитии скульптуры первых послевоенных лет имелись определенные трудности, связанные с необходимостью для части художников изживания модернистских навыков буржуазной художественной школы. Другая часть нуждалась в повышении профессионального уровня, накоплении творческого опыта. Эти трудности были причиной отсутствия в первые послевоенные годы значительных произведений скульптуры.

Однако в дальнейшем процесс идейного роста и художественной перестройки скульпторов приводит к созданию более значительных произведений монументальной пластики. Причем следует отметить, что выполнение серьезных государственных заказов становилось своеобразной школой для скульпторов. Такой школой, в частности, явилось задание по монументальному оформлению молдавского павильона на ВСХВ.

К. Кобизева, много работавшая в монументально-декоративном рельефе, создает в 1951 году для молдавского павильона фриз, состоящий из барельефов, отображающих различные моменты жизни и труда колхозников республики. Она решает каждый рельеф как живую сценку с четко выраженной мыслью, сюжетом и действием. В результате в лучших барельефах фриза, как, например, «Сбор винограда», «Табаководы», «Соцдоговор», скульптор добивается верных типически обобщенных образов, эмоциональной выразительности пластики произведений.

В 1953 году Л. Дубиновский завершает работу над бронзовым памятником Котовскому, установленным на родине героя, в городе Котовске. Бронзовый бюст на постаменте красного гранита очень прост по композиционному и пластическому решению; точная и свободная моделировка лица и торса, выразительный поворот головы — все это создает образ, исполненный интеллекта и воли.

Удачей мастера явился горельеф фронтона нового здания Театра оперы и балета, в котором решается тема свободного развития искусств в социалистической Молдавии.

Наиболее значительное произведение монументальной скульптуры этих лет — памятник Г. И. Котовскому в Кишиневе (1953, *илл. 302*), выполненный авторским коллективом в составе Л. Дубиновского, К. Китайки, И. Першудчева, А. Посядо и архитектора Ф. Наумова. Казалось бы, все здесь просто и даже обыденно. Однако пластическая гармония фигуры сильного ловко сидящего в седле всадника и мощного и вместе с тем грациозного коня, психологическая характеристика легендарного комбрига, прекрасно найденное движение его правой руки делают памятник не только красивым, но и подлинно монументальным.

Первым удачным воплощением в скульптуре Молдавии темы труда была композиция «Виноградари» (1949) Дубиновского. Важным достоинством этого произведения является национальное своеобразие, выразившееся, в частности, в тонкой передаче характерных черт молдавских крестьян.

В 1957 году скульптор завершает работу над трилогией «Отцы и дети» (*илл. 303*).

Станковые композиции Кобизевой в этот период почти целиком посвящены образу молдавской женщины. Если в работе «Гостеприимство молдаванки» (1949) мы ощущаем некоторую нарочитость, стилиза-

303. Л. Дубиновский. Молодость. Часть трилогии «Отцы и дети». 1957

304. К. Кобизева. Голова молдаванки. 1947

цию, придающие фигуре декоративный характер, то в композиции «В страдную пору» (1952) решение больше приближается к правде натуры, становится подлинно станковым. Скульптор обнаруживает умение использовать сюжетную основу композиции как важное средство выражения содержания. Особый успех, выпавший на долю хорошо скомпонованного произведения «На агрокурсы» (1954), обусловлен обаянием образов девушек, воплотивших стремление молодежи Молдавии к знаниям.

Следует отметить также «Трудовые резервы» Л. Авербуха. Простыми лаконичными средствами передал мастер свое задушевное отношение к пареньку-ремесленнику; с юношеским задором натягивает мальчуган большую рабочую рукавицу.

Чаще всего скульпторы обращались к портрету. Значительную роль играет портрет в творчестве Дубиновского. Анализ эволюции его искусства показывает, что этот мастер шел от увлечения экспрессией и живописностью лепки, которыми отмечены первые послевоенные работы («Скрипач Дайн», «Профессор Розеньер» и другие), к более простым и ясным формам. При этом он, сохраняя эмоциональность, более глубоко выявляет в образах типические и социальные черты. Здесь следует назвать относящиеся к 1948—1951 годам портреты архитектора Щусева, генерала Лебеденко, депутата Верховного Совета Ветчинкина. В конце первого послевоенного десятилетия скульптор как бы снова возвращается к свободной и темпераментной лепке, но теперь более умело использует экспрессивность средств выражения; подчиняя их задаче раскрытия образа, добивается большей законченности произведения.

Свободно и широко лепит он голову классика молдавской и румынской литературы М. Эминеску (1954). Пелерину плаща, смело компонуя, превращает в своеобразный постамент, который в то же время увеличивает размах плеч. Голова с живописной непокорной шевелюрой, высоким открытым лбом очень выразительна. В этой работе Дубиновскому удается создать значительный образ большого художника. Теми же качествами отмечены «Молдаванка», «Андрей Лупан», «П. Вершигора».

К. Кобизеву больше всего интересуют женские и детские образы. Один из наиболее известных портретов скульптора — «Голова молдаванки», выполненная в дереве (1947, *илл. 304*). Красивый сдержанный поворот хорошо посаженной головы, ясный взгляд, освещенное мыслью серьезное чуть скуластое лицо, чеканная и точная моделировка, соответствующая лаконизму композиции,— все это создает выразительный образ современной молдавской женщины. Та же простота и благородная сдержанность трактовки отличают портрет «Молдавская девушка» (1954).

Много работает И. Кептенару. В произведениях первой половины 50-х годов — «Г. И. Котовский», «В. В. Маяковский», «А. С. Пушкин» — он стремится прежде всего выявить волю, силу характера, темперамент портретируемых. Правда, увеличенные размеры его скульптур не всегда бывают оправданы и достаточно подкреплены пластической разработкой форм, что снижает их убедительность. Авербух в лучших портретах: «Сергей Лазо», «Токарь-скоростник Чернышев», напротив, идет по линии жанровой трактовки. Внимательное, вдумчивое наблюдение позволяет скульптору создавать живые запоминающиеся образы.

Профессиональная незрелость, которая была характерна для многих молдавских художников в первые послевоенные годы, особенно остро сказывалась в графике. Если в живописи и скульптуре этого времени работали такие сложившиеся мастера, как Гамбурд, Дубиновский, Кобизева, то графику представляли лишь один опытный мастер — Г. Фюрер и молодежь, не имевшая достаточной подготовки. Вместе с тем массовость этого вида искусства, размах издательского дела в Молдавии требовали особенно быстрых темпов развития графики.

Положение стало меняться в начале 50-х годов. В 1952 году И. Богдеско дебютировал интересной серией рисунков к «Сорочинской ярмарке» Н. В. Гоголя, являвшейся дипломной работой молодого мастера. Она сразу привлекла внимание художественной общественности страны. Развивая реалистические традиции советской графики, Богдеско создал целую галерею

305. Л. Григорашенко. **Читают «Искру». 1957**

выразительных и необыкновенно достоверных образов. Он подолгу жил на Украине, много работал с натуры и сумел дать живое воплощение гоголевских персонажей.

Интересна выполненная им в 1954 году в черной гуаши сатирическая серия «Тени прошлого» («Сплетницы», «У гадалки», «В страдную пору»).

В 1957 году в Гослитиздате выходит юбилейное издание «Цыган» А. С. Пушкина, иллюстрированное Богдеско (*илл. 306*). Снова созданию образов предшествуют длительные поездки — по цыганским таборам, еще сохранившимся в те годы в Молдавии,— большая работа с натуры. В этой серии иллюстраций подлинным героем поэмы выводится народ; в ней много прекрасных графических портретов (Земфира, Алеко, старый цыган и другие).

В 50-х годах развернулся талант Л. Григорашенко. Он создает серию интересных акварелей, посвященных жизни и деятельности Котовского. Это не столько иллюстрированная биография легендарного комдива, сколько цикл самостоятельных станковых законченных произведений о революции в Молдавии, объединенных одним героем. Лучшие из работ этой серии («Котовский в Ганчештах», «По пути в нерчинскую ссылку», «Котовский бежал») свидетельствуют о присущей автору способности строить естественные и убедительные композиции, острые конфликтные ситуации, находить интересные движения фигур. Чувствуется любовь художника к выразительной детали, умение передать акварелью материальность и красоту предмета.

Григорашенко работает над циклом станковых акварелей «Вековая дружба», посвященных теме исторических связей молдавского и русского народов. Ряд листов серии, такие, как «Под Бендерской крепостью», «Дань кровью», раскрывает эпизоды совместной борьбы молдавского, русского и украинского народов с иноземными захватчиками. Другая группа листов посвящена революционному движению («Суд», «1905 год», «Разгром помещичьей усадьбы», «Читают «Искру», *илл. 305*). Наконец, несколько произведений повествует о культурных связях. Среди этих листов особенно значительны «Первая типография в Молдавии» и «А. С. Пушкин в Молдавии».

Пути развития политического плаката в послевоенное пятнадцатилетие определялись ростом профессио-

306. И. Богдеско. Земфира. Иллюстрация к поэме А. Пушкина «Цыганы». 1957

нальной грамотности художников, постепенным освоением ими специфики художественного языка плаката, однако интересные решения появлялись еще очень редко. Среди удачных — плакаты 50-х годов «Шире развернем соревнование» С. Пикунова, «Слава Армии Советской» и «Не допустим!» В. Обуха, «Вот наш урожай» и «СССР — заря свободы мира!» Я. Авербуха, «40 лет!» и «Мир — дружба» И. Богдеско, «Миру — мир» Б. Широкорада — художника, постоянно работавшего в жанре политической сатиры и карикатуры.

В рассматриваемый период декоративно-прикладное искусство Советской Молдавии делает новые значительные шаги. Свой путь оно начинает с восстановления богатейших традиций народного творчества, которое в предшествовавшие годы все более приходило в упадок.

В области ковроделия особенно активно работают С. Чоколов, В. Нечаева, И. Постолаки, В. Полякова. Создавая новые бытовые ковры, они строили свои композиции на основе орнаментальных мотивов, характерных для молдавского народного искусства. Однако каждый из них по-своему решал проблему творческого претворения традиционных форм. Так, Постолаки и Полякова часто вводят в условную орнаментику народных ковров цветочные мотивы, почти лишенные элементов стилизации. П. Беспоясный строит орнаментальный узор на основе новых, до сих пор не применявшихся в молдавском ковроделии геометрических фигур. Вместе с тем все они сохраняют характерные принципы построения композиции и приемы контрастного сочетания поля и каймы.

Те же явления и в сюжетно-тематических коврах. Так, например, в 1951 году для молдавского павильона ВСХВ были созданы ковры с изображениями на различные сельскохозяйственные темы (например, «Технические культуры» Беспоясного, «Кормовые травы» Постолаки), которые авторы, взяв за основу орнамента лишь слегка стилизованные формы того или иного конкретного растения, решали композиционно и колористически в традициях народного ковроделия. Развивая дальше тот же прием сочетания веками сложившихся орнаментальных форм с новыми изобразительными мотивами, Постолаки выполнил в 1952 году тематический ковер «Праздник урожая», включив в традиционные цветные полосы фризовые композиции со стилизованными небольшими фигурами работающих и пляшущих крестьян.

В керамике наиболее плодотворно работал С. Чоколов (*илл. 308*), во многих произведениях которого своеобразно сочетаются мотивы молдавской и русской орнаментики. Некоторые из выполненных им изделий имеют усложненную фантастическую композицию, другие подражают архаическим формам. Для Нечаевой характерно стремление обогатить декор керамических сосудов тематическими композициями. Беспоясный особенно бережно сохраняет в своих работах традиции народной керамики.

Резьба по дереву конца 40-х — 50-х годов представлена работами В. Новика и И. Цехановича. Так же, как керамисты, они используют в решении деревянных сосудов для вина, кружек и других изделий традиционные приемы народных мастеров и формы народной резьбы по дереву, но вместе с тем умеют придать своим изделиям новый, современный характер. Наря-

ду с предметами быта эти художники работали и в области архитектурного декора. Так, ими были выполнены резные украшения из дерева для павильона на ВСХВ и резьба по камню для Дома профсоюзов.

В рассматриваемый период пути развития молдавской архитектуры определялись прежде всего задачами восстановления городов, ибо в годы войны многие из них были превращены в руины.

Одновременно с проектами восстановления уже в первые послевоенные годы была развернута работа над генеральными планами городов. Под руководством академика А. Щусева, уроженца этого города, был составлен генеральный план столицы республики. После смерти Щусева дальнейшую разработку генерального плана Кишинева вел коллектив, возглавляемый архитектором Р. Курцом. В генпланах возрожденных городов нашли отражение прогрессивные принципы советского градостроительства, сложившегося на опыте довоенных пятилеток.

Первое послевоенное десятилетие отмечено переходом от строительства небольших домов к пятиэтажным протяженным зданиям, укрупненные объемы которых дали возможность правильно определить масштаб застройки городских магистралей основных городов республики.

Своеобразие архитектуры данного периода определялось использованием в оформлении зданий классических приемов в сочетании с мотивами народного национального зодчества при широком применении местных известняков, мелкозернистая фактура и светлые тона которых придают застройке жизнерадостность и законченность.

В конце 40-х — начале 50-х годов ощутима в ряде сооружений тенденция к помпезности, перегрузке декоративными деталями и украшениями. Однако в лучших из работ молдавские архитекторы избежали упомянутых недостатков. Об этом свидетельствуют наиболее значительные общественные здания, возведенные в столице республики: железнодорожный вокзал (архитектор Л. Чуприн при консультации А. Щусева), административные дома по проспекту имени Ленина (архитекторы П. Рагулин, В. Войцеховский, А. Борисов), здание Академии наук МССР, Главпочтамт (архитектор В. Меднек).

Основное направление развития архитектуры, выразившееся в планомерной застройке городских кварталов многоквартирными домами, в формировании общественных центров, организации площадей, было правильным и выдержало проверку временем. Как несомненную заслугу молдавских архитекторов следует отметить стремление к ансамблевости в застройке не только крупных, но и небольших городов и поселков,

307. Л. Чуприн, Д. Палатник. Ансамбль привокзальной площади. 1950-е годы. Кишинев

являющихся центрами сельских административных районов (города Дубоссары, Каушаны, поселок Вулканешты). К концу 50-х годов в основном был завершен ансамбль привокзальной площади в Кишиневе (*илл. 307*), создан общегородской центр в городе Бельцы, начата реконструкция главной площади столицы — площади Победы.

С 1952 года городское жилищное строительство ведется на основе типовых секций, а впоследствии — серий типовых проектов. В творчестве большой группы молдавских архитекторов — А. Амбарцумяна, С. Васильева, Г. Левенталя, Д. Палатника, В. Смирнова, И. Шмуруна и других — этот вид массового городского строительства занимает значительное место.

В конце 50-х годов в Кишиневе и других основных городах были созданы крупные микрорайоны. Наряду с домами из местных известняков получает развитие крупнопанельное домостроение.

Одновременно с возрождением таких городов, как Бельцы, Бендеры, Тирасполь, преображается облик молдавских сел, в которых ведется строительство школ, клубов, больниц, крупных ферм. В 50-е годы в связи со строительством Дубоссарской ГЭС десятки приднестровских сел были перенесены или, вернее, заново отстроены на верхних прибрежных террасах Дубоссарского и Рыбницкого районов. В этих селах многие жилые дома и здания культурно-бытового назначения построены по типовым проектам, разработанным молдавскими архитекторами, в которых они стремились использовать элементы и традиции народного зодчества, выражающиеся в разнообразных приемах наружной отделки, активном использовании цвета, фактуры материалов и народного орнамента (архитекторы К. Анохин, Т. Смирнова, П. Цехмистро, Н. Юдин, И. Эльтман).

Художники и зодчие Молдавии в целом успешно осваивали принципы метода социалистического реализма. В лучших работах 40-х — 50-х годов они достигали органичного сочетания сложившихся к тому времени принципов советского искусства и архитектуры с национальными художественными традициями. Таким образом, закладывались прочные основы дальнейшего расцвета советской школы молдавского искусства.

308. С. Чоколов. Керамические сосуды. 1957

ИСКУССТВО ГРУЗИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В годы Великой Отечественной войны Союз художников Грузии организует все творческие силы на служение новым задачам, диктуемым условиями военной жизни. Налаживается работа по художественно-агитационному оформлению Тбилиси и районных центров республики. Выпускаются плакаты, сатирические рисунки, репродукции портретов героев Отечественной войны. Специальные художественные бригады оформляют вокзалы, агитпункты, госпитали, военные учреждения. Систематически устраиваются тематические и юбилейные выставки, среди них посвященные Великой Отечественной войне (1941), защитникам Кавказа (1943).

Работа другого художественного центра Грузии, Академии художеств, в эти же годы претерпевает значительные изменения. В частности, пересматриваются учебные планы студентов, темой многих дипломных работ становятся историко-военные сюжеты.

Деятельное участие в художественной жизни республики принимают эвакуированные в Тбилиси мастера русского советского искусства: И. Грабарь, И. Павлов, Н. Ульянов, А. Герасимов, В. Сварог, Н. Чернышев, А. Радаков и другие.

Художественная жизнь Грузии, таким образом, несмотря на трудные условия военных лет, отражает широкую деятельность творческого коллектива мастеров изобразительного искусства.

Наиболее активным и массовым средством агитации стал, как и во многих других республиках, политический плакат, героический и сатирический. Необходимость развития этой области искусства вызывает приток сюда большого числа художников [49].

Широкую известность получили в ту пору плакаты И. Тоидзе «Родина-мать зовет» (1941), «Отстоим Кавказ» (1942), И. Вепхвадзе и Г. Мирзоева «Вперед к победе» (1941) и другие. Выразительность большинства плакатов определяется масштабно подчеркнутыми фигурами, стремительные движения которых с драматической силой выражают основное смысловое значение плаката. Часто плакаты бывали однотипны по композиционному решению; порой лаконичная броскость, необходимая для плаката, сочеталась с излишне детализированным воспроизведением отдельных элементов. Необходимость быстрой реакции на первый план выдвигала вопрос: о чем говорить? и не всегда была возможность продумать вопрос: как выразить? Но даже и в таких случаях основными в плакате всегда оставались все-таки его эмоциональная насыщенность, агитационная сила воздействия, а замысел открывался в легко читаемой, броской форме.

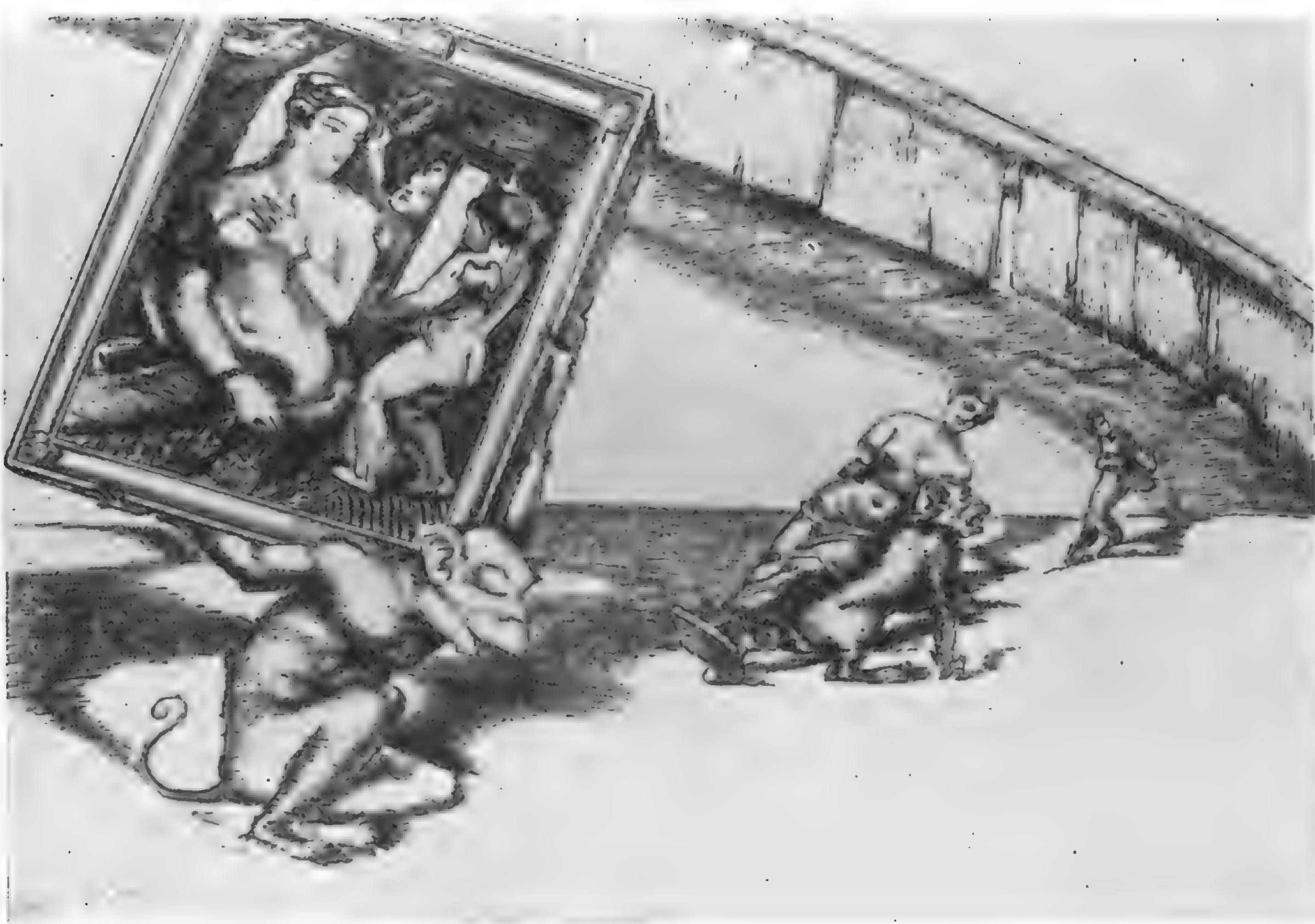
В военные годы художники выпускали также плакаты типа «Окон РОСТА» — «Окна ГрузТАГ». Изготовление этих плакатов вручную несколько ограничивало тираж, но выставленные в витринах города они становились общим, народным достоянием. Активно работали над оформлением «Окон ГрузТАГ» С. Надарейшвили, С. Майсашвили, Р. Лорис-Меликов.

Интересную новую форму плаката представляла серия «Штыком и пером» (1943—1944). Плакаты этой серии, явившиеся плодом творческого сотрудничества писателей и художников, издавались с текстом на русском и грузинском языках. На листах печатались стихотворения и иллюстрирующие их изображения. При единой в целом схеме построения в художественном решении наблюдаются некоторые вариации: то в центре внимания оказывался текст, а изображение играло роль обрамления, то весь лист занимало изображение, и на него как бы наплывал текст («Одесса», 1944, художник Ш. Бериташвили); иногда лаконичное монументальное изображение, приближающееся к формам обычного плаката, дополнялось стихами, помещенными внизу в виде подписи («Черноморцы, вперед!», 1943, художник М. Вадбольский, *илл. 309*).

Газетно-журнальную литературу заполняют острые, злободневные сатирические рисунки С. Надарейшвили, Дони (Д. Нацвлишвили), Г. Ломидзе, И. Кроткова, И. Гурро (Каспаров) и многих других. Искренность, горячая вера, воля к победе делали эти рисунки убедительными и действенными, компенсируя порой невысокий художественный уровень, обусловленный быстротой исполнения, низким полиграфическим качеством издания газет и журналов.

Страстным протестом против разрушительной силы фашистской агрессии, уничтожения ею человеческой культуры явилась серия рисунков, созданная в годы войны В. Гудиашвили (*илл. 310*). Выразительная, все-

309. М. Вадбольский. Черноморцы, вперед! Плакат из серии «Штыком и пером». 1943



310. В. Гудиашвили. Кто знает, как это им пригодится. 1942

гда столь легкая и изысканная линия художника вырисовывает теперь фантастических чудовищ, страшные аллегории фашизма. Рисунки эти по своей необычной, гротесковой форме отдаленно ассоциируются с рисунками Гойи.

Военная тема становится одной из главных в творчестве Т. Абакелиа. Характерный для художницы пафос мощных форм помогает героической характеристике создаваемых ею образов советских людей (серия станковых рисунков «Эпизод из обороны Кавказа», «После взрыва», «Радостные вести с фронта», все 1943). Выразительность энергичных пластичных форм, очерченных чеканным, скульптурным рисунком, сочетается с декоративностью общего впечатления, обусловленного тщательной проработкой деталей, увлечением техническими приемами, эффектами цветовых нюансов.

Созданные в эти годы многими художниками Грузии рисунки составили своеобразную летопись героических событий периода Отечественной войны. Таковы остро передающая настроение серия «Москва в дни войны» Е. Ахвледиани, тонкие рисунки Н. Чернышкова, сочные по манере исполнения линогравюры В. Белецкой. Большую историческую ценность имеют серии зарисовок, сделанных на фронте художниками У. Джапаридзе, Ш. Мамаладзе, К. Чанкветадзе, К. Гзелишвили, А. Канделаки, В. Джапаридзе. Они экспонировались на одной из республиканских выставок.

Стремление художников откликнуться на важнейшие события военного времени определило многообразие и актуальность тематики произведений живописи и скульптуры. Многие из живописных полотен были посвящены теме мужества, стойкости советских патриотов: «Таня» И. Тоидзе, «Расстрел мирного населения» И. Вепхвадзе и другие. Одной из главных становится тема обороны Кавказа («Защитники Кавказа» В. Джапаридзе, «В горах Кавказа» И. Мамаладзе, «Оборона Кавказа» А. Кутателадзе). Жизнь тыла в период войны отражена в полотнах М. Тоидзе («Письмо с фронта»), С. Надарейшвили («Возвращение героя») и других. Героико-патриотическим содержанием обогащаются пейзажи старейшего художника Грузии А. Цимакуридзе. В его произведениях военных лет, решенных в приглушенном колорите, звучат суровые ноты (пейзаж «Танки»). Веселые солнечные пятна, живописность пышно разросшихся деревьев в довоенных работах художника сменяются изображением таинственных мрачных ущелий, рождающих ощущение тревожного ожидания, опасности («Партизаны в засаде» и другие).

Основной темой творчества Д. Какабадзе остается имеретинский пейзаж. Но теперь в ярко эмоциональную характеристику горного пейзажа, в обобщенных формах которого по-прежнему подчеркнуто выступает не только его колоритный характер, но и декоративный эффект, обусловленный высокой точкой зрения, входит тема войны: широко раскинувшееся ясное, безоблачное небо в картине «Грузия — 1942» нагнетает тревогу, опасность, таящуюся в едва приметных пятнах далеко вверху разорвавшихся снарядов. Узкая полоска почвы, диагонально уходящая за нижний край картины, как бы придавлена этим, занимающим огромное пространство небом. На другом полотне — масса народа, плакаты с портретами вождей; ковро-

311. У. Джапаридзе. Думы матери. 1945

312. Е. Ахвледиани. Алазанская долина. 1954

вая цветистость склонов гор Имеретии и здесь подчеркивает характерную особенность местного пейзажа, на фоне которого происходит митинг.

В области портретного жанра работают К. Магалашвили, У. Джапаридзе, А. Бажбеук-Меликов, П. Блеткин. Помимо изображений деятелей культуры, появляются портреты Героев Советского Союза, мужественных, преданных Родине воинов, самоотверженных тружеников тыла.

Магалашвили по-прежнему увлечена проблемами психологического портрета. В 1941—1942 годах она создает портреты Героев Советского Союза Гусева и Таварткиладзе, деятелей искусств С. Вирсаладзе, С. Рихтера, В. Анджапаридзе. В этих и других портретах, созданных в годы войны, в пределах устойчивых черт индивидуальной манеры (замкнутость силуэта, лаконичность композиции, почти полный отказ от повествовательных аксессуаров, дифференцированность позы, жестов) Магалашвили достигает разнообразия решений, способствующих характеристике каждого образа (достаточно сравнить, к примеру, непринужденность позы в портрете С. Рихтера и напряженную подтянутость в портрете К. Гамсахурдиа). С годами манера письма становится легче; свободнее удары кисти, проступает тенденция к тонкой перламутровой гамме красок (портрет В. Анджапаридзе, 1945).

Подъем патриотического чувства обусловил обращение художников к исторической тематике.

У. Джапаридзе, создавший полотно «Призыв раненого», пишет также портреты Давида Строителя, царицы Тамары и других грузинских исторических деятелей. В различной технике — маслом, пастелью, тушью, карандашом — был им исполнен целый ряд портретов грузинских писателей, общественных деяте-

лей, а также близких ему людей. Выразительность графических портретов определяется непосредственностью схваченного художником впечатления. Портреты, написанные маслом, отличаются тщательностью исполнения и подчеркнутой законченностью композиции; в живописной манере мастера чувствуется уверенная рука, быстро наносящая легкий рисунок или скупые выразительные пятна и штрихи. Во всех этих портретах акцентируется главное — лицо, руки, что обусловливает сосредоточение внимания на психологической характеристике образа и способствует созданию настроения интимного контакта между зрителем и портретируемым.

Жанровые сценки, как и в ранний период творчества художника, проникнуты лирико-романтическим настроением. Небольшое полотно «Думы матери» (*илл. 311*), в котором также ощущается интонация камерной темы, перерастает в своем значении в символическое обобщение: с одной стороны — будничный облик глубоко задумавшейся крестьянки, набирающей у источника воду, а с другой — в лаконичном силуэте женщины с характерной позой и жестом раскрывается тема горестных дум многих матерей. Приглушенная гамма способствует общему настроению скорби.

Тема войны находит отражение и в грузинской скульптуре. Образ матери с убитым ребенком на руках, взывающей всем своим обликом к отмщению, нашел темпераментное пластическое решение в группе «Отомстим» Т. Абакелиа. Общая, всех волновавшая, а потому, естественно, часто разрабатывавшаяся тема, несмотря на использование знакомых композиционных приемов, обрела в этой работе особо острое звучание. Пластически энергично разработанные формы фигур как бы очерчены чеканно твердым рисунком. И эта сильная, эмоционально трактованная фигура, выражающая материнское горе, перерастает в обобщенный, мужественный, карающий образ.

В основном скульптура военного времени представлена произведениями портретного жанра. Создана была целая галерея образов героев Отечественной войны и деятелей культуры скульпторами Я. Николадзе, Н. Канделаки, Г. Сесиашвили, К. Мерабишвили. В скульптурном портрете этого периода продолжали развиваться черты, присущие грузинской пластике довоенных лет,— реалистическая трактовка образов, интерес к психологической характеристике, выразительность пластических форм.

Произведения различных видов и жанров изобразительного искусства, созданные грузинскими художниками в годы войны, несмотря на их качественную неравноценность, были всегда актуальны, тематически созвучны времени и потому явились определенным вкладом в искусство Грузии той поры.

Процесс развития грузинского искусства в первые послевоенные годы шел далеко не гладко и не равномерно. Проявлялась тенденция к упрощенному отражению действительности.

Однако, несмотря на трудности самого различного характера, традиции реалистического искусства неуклонно продолжали развиваться, своеобразно преломляясь в творчестве отдельных художников. Это послужило основой того сдвига в грузинском изобразительном искусстве, который наметился к середине 50-х годов. В это время происходит и заметный рост молодых творческих сил во всех областях изобразительного искусства.

313. Г. Тотибадзе. На новостройках Самгори. 1952

314. К. Магалашвили. Портрет М. Хидашели. 1958

Главной программой дальнейшего развития искусства является сближение с современностью.

Новый этап в искусстве связан с борьбой против внешнего подхода к решению темы, эскизности исполнения, за достижение высокого мастерства. Интенсивно ведутся поиски образной выразительности художественного языка. Усиливается интерес к проблемам колорита и освещения.

Немалое значение в разрешении этих задач сыграли различные мероприятия, организованные Союзом художников Грузии, лекции по вопросам истории изобразительного искусства. Большим событием явилось открытие в 1952 году в Тбилиси постоянной экспозиции Государственного музея искусств Грузии. Командировки художников на новостройки, индустриальные объекты, в колхозы давали богатый материал и представляли большие возможности для работы над натурой.

Развитию грузинского изобразительного искусства в послевоенные годы во многом способствовал ряд значительных межреспубликанских мероприятий. В 1951 году в Тбилиси демонстрировалась передвижная выставка советской скульптуры и графики, а в 1953 году — Всесоюзная художественная выставка. Большое значение имели Первая (1953), Вторая (1954) и Третья (1955) конференции художников Армении, Азербайджана и Грузии. Общественность Тбилиси неоднократно имела возможность видеть у себя произведения художников Украины, Армении, Азербайджана, Северной Осетии и других братских республик.

Повышаются требования к искусствознанию и художественной критике. В институте истории грузинского искусства Академии наук Грузинской ССР под руководством Г. Н. Чубинашвили планомерно разрабатываются проблемы по истории советского искусства.

В послевоенные годы военная тематика некоторое время продолжает занимать значительное место в творчестве грузинских художников («Тост» С. Надарейшвили, «Песня Победы» М. Тоидзе, «Удачная охота» Ш. Макашвили, «Защита родного очага» К. Гзелишвили и другие).

В историко-революционном жанре продолжают работать М. Тоидзе, И. Вепхвадзе, А. Кутателадзе, У. Джапаридзе, к которым присоединяется молодой художник А. Вепхвадзе.

Основной темой живописи становится социалистическое строительство в городе и деревне. Это способствовало развитию жанровой живописи, которая обогащается большой серией полотен («Праздник в колхозе» Г. Джаши, «Чествование Героя Социалистического Труда» С. Надарейшвили, «Рассвет в Самгори» К. Санадзе, «Сбор урожая» А. Кутателадзе, «Отара Советской Грузии» Ш. Метревели).

Сценам из повседневной жизни посвящают свои полотна Д. Церетели, К. Хуцишвили, К. Макашвили и другие художники. Среди них особо выделяются небольшие композиции Джапаридзе, впечатляющие яркой самобытностью, интимностью настроения и выразительностью красочной палитры («Рачинская арба», «Уголок базара», «Продавец птиц»).

Тема социалистического строительства проникает в разные жанры живописи. Она звучит в полотнах «Сбор винограда» и «Сбор урожая» А. Цимакуридзе (ум. 1954). В этих работах, а также в пейзажах «Солнечный день», «У мельницы» художник по-прежнему с молодой энергией и любовью запечатлевает яркую зелень густых крон деревьев, залитые солнцем лужайки.

Темой преобразования природы человеческим трудом обогащается творчество Д. Какабадзе и Е. Ахвледиани. Продолжая создавать серию видов Тбилиси и его окрестностей, Какабадзе пишет маслом большие полотна «Поти. Элеватор», «Казбеги», «Сванети», в которых море и горы являются средой и вместе с тем объектом грандиозного человеческого труда. Новое раскрытие темы повлекло изменение манеры и техники письма: декоративно-обобщенный подход, характерный для ранних вещей художника, сменяет бóльшая конкретизация образов; проблема пространства по-прежнему привлекает внимание художника, но осмысляется им по-иному. Художник все больше разнообразит композиционное построение живописных полотен, активно включая изображение неба («Казбеги», «Поти»); легкие мазки кисти наносят прозрачный слой краски, передавая ощущение воздуха, света. Монументальность, романтический пафос характеризуют эти последние произведения художника. Картина «Руставли», эскизы, изображающие грандиозные процессы труда («Добыча марганца», «Разработка гумбрина»), свидетельствуют о том, что новая тема прочно вошла в произведения художника и что смерть (1952) прервала интересный этап его творческой эволюции.

315. Р. Стуруа. Праздник Победы. Роспись плафона зала Театра имени А. Церетели в Чиатуре. 1947

316. С. Вирсаладзе. Уральский пейзаж. Эскиз декорации к балету С. Прокофьева «Каменный цветок». 1957

Ахвледиани целую серию полотен посвящает теме строительства Самгори. Ее произведения «Строительство Ортачалгэс», «Булучаури» — гимн труду современника. Тему труда художница разрабатывает в органической связи с пейзажем. По-прежнему с увлечением изображает она разнообразные уголки Грузии (Бакуриани, Алазанская долина, *илл. 312*; Ушба, виды Тбилиси, Телави). Интимная романтичность полотен сменяется большей масштабностью, композиции кадрируются с расчетом на охват пространства в глубину. Предпочтение, оказываемое в ранних вещах коричневато-зеленым тонам, уступает место более светлой и вместе с тем разнообразной палитре.

Пейзажные композиции А. Кутателадзе также обогащаются изображением труда («Радостный урожай», «Уборка хлеба», «Работа на чайных плантациях»). Они отличаются большой красочностью и разнообразием композиционных решений. В них видно успешное освоение традиций русской реалистической пейзажной живописи, стремление к эпичности образа. Тема современности занимает определенное место и в творчестве В. Гудиашвили («Возвращение колхозной бригады», «На стройке Самгори», «Бригада на чайной плантации», «Сушильня табака в селе Хейвани»). Реальная действительность в этих полотнах преломляется специфическим ви́дением художника. По-прежнему в его работах — выразительная ритмичность композиции, текучесть линий; несколько условный колорит с годами становится светлее. Одновременно художник продолжает разрабатывать тематику, которая увлекала его и в ранний период. Это произведения на фантастические, сказочные сюжеты («Шествие дэвов», «Белые кони»), а также жизнерадостные сцены, в которых художник воспевает красоту бытия («Дни мачари. Новое вино», «Танец на террасе»). Темпераментная пастозная манера письма, композиционные приемы, подчеркивающие декоративный характер этих произведений, выявляют творческие искания Гудиашвили 30-х годов.

Расширяется круг художников, выступающих в портретном жанре. Декоративно-выразительные женские портреты написал Гудиашвили (например, «Ферида с

красной перчаткой»). Портреты, созданные К. Магалашвили, знаменуют новый этап в творчестве художницы. Манера письма становится все более легкой, прозрачной (портреты артиста У. Чхеидзе, М. Хидашели, *илл. 314*). Магалашвили интересуют живописные задачи, связанные с пленэром («Девушка в розовом»). Интенсивную работу в области портрета продолжает К. Санадзе («Голова старика», «Жнец», «Портрет имеретина»). Хотя в произведениях Санадзе порой и ощущается этюдность, но все они впечатляют сочностью красочной гаммы, смелостью моделировки. В послевоенные годы портретный жанр становится основным в творчестве А. Бажбеук-Меликова. Задача психологической характеристики по-прежнему сочетается в лучших из его портретов с ярким живописным мастерством. Об этом свидетельствуют, в частности, такие полотна, как «Лавиния в красной повязке», «Валя в голубом», «Портрет Медеи Какабадзе». Работа над портретом способствует дальнейшему углублению образов сюжетных картин художника («Выбор натурщиц», «Прачки»).

Серию интимных портретов, отличающихся свободной живописной лепкой форм, создает П. Блеткин.

В портретном жанре работают Г. Джаши, К. Кикнадзе, Н. Чиковани. Много внимания уделяют художники в целях более точной характеристики портретируемого аксессуарам, пространственному окружению. Широкое развитие в эти годы получает композиционный портрет.

Тема пейзажа увлекает художников разных поколений: Д. Церетели, В. Джапаридзе, В. Шерпилова, В. Шухаева, Ш. Мамаладзе, Ш. Макашвили, С. Майсашвили и многих других. По-разному, но всегда жизнерадостно и с любовью изображают живописцы уголки родной земли.

Работы Майсашвили привлекают тонкой техникой миниатюрной живописи. Этюды с видами Тбилиси, серию пейзажей Кахетии с тонким мастерством пишет Блеткин. Поэтичны пейзажи Мамаладзе.

Среди работ молодых пейзажистов сразу обратили на себя внимание интересные и каждый раз по-новому решенные и по цвету и по композиции пейзажи Н. Палавандишвили. Серебристой прозрачностью пленяют оголенные зимой деревья и умытые дождем пейзажи М. Хвития. Пейзажи занимают видное место и в творчестве Г. Чиринашвили. Много работает в этой области А. Жгенти.

Наряду со станковой получила развитие монументальная живопись — особенно в творчестве молодого художника Р. Стуруа (плафон Театра имени А. Церетели в Чиатура, расписанный на тему «Праздник Победы», 1947, *илл. 315*; роспись в Доме культуры селения Шрома, 1955). Для его работ характерны сложные ракурсы фигур, сочность красочной гаммы. Броскость

317. И. Габашвили. Иллюстрация к рассказу В. Пшавела «Свадьба соек». 1948

318. Ш. Микатадзе. Родина зовет. 1944—1945

красочных пятен способствует созданию настроения жизнерадостности. Портрет и пейзажная живопись также увлекают художника, однако монументальная живопись в ее синтезе с архитектурой остается в его творчестве ведущей.

Активно разворачивается в эти годы творчество молодого мастера Е. Багдавадзе, начинает свой творческий путь Н. Янкошвили. Несколько позже к ним присоединяются А. Бандзеладзе, создавший ряд портретов, и выступивший как интересный иллюстратор Д. Габиташвили, а также Ж. Медзмариашвили, З. Медзмариашвили, О. Джапаридзе и многие другие. Интересными исканиями были отмечены и первые произведения выпускников Тбилисской Академии художеств: Г. Тотибадзе («На новостройках Самгори», *илл. 313*), К. Махарадзе («Переход Суворова через Альпы»), Д. Хахуташвили («Групповой портрет»).

В Абхазии, Аджарии и Южной Осетии наряду с живописцами и скульпторами старшего поколения — И. Цомая, А. Размадзе, Б. Гогоберидзе (Абхазия), Т. Чантуриа, Д. Имнаишвили, Г. Мегреладзе (Аджария) в послевоенные годы интенсивно начинает выступать целая плеяда художников, получивших образование в Москве, Ленинграде и в Тбилисской Академии художеств,— Н. Табукашвили, Ч. Кукуладзе, О. Брендель (в Абхазии), Ш. Холуашвили, М. Болквадзе (в Аджарии), Б. Санакоев, Г. Догузов, В. Кокоев (в Южной Осетии).

Таким образом, в конце 40-х и в 50-е годы грузинская живопись обогатилась новыми темами, тесно связанными с жизнью страны. С 50-х годов наблюдается стремление к более широкому охвату явлений, значительно возрастает профессиональное мастерство художников. Эти признаки проявились и в первых работах начинающих в ту пору живописцев.

В области театрально-декорационного искусства продолжают работать Д. Тавадзе, И. Гамрекели, Е. Ахвледиани, Д. Какабадзе, В. Гудиашвили, И. Штенберг. Интенсивно развивается творчество И. Сумбаташвили, с 40-х годов начинает творческую деятельность П. Лапиашвили. В опере оформляют постановки К. Кукуладзе и И. Аскурава.

В театрально-декорационном искусстве наблюдается увлечение приемами станковой живописи, усиливается тенденция отождествления сценического пространства с реальным. Даже художники, ранее дававшие интересные и выразительные решения, нередко игнорируют специфику условности театральной живописи. Однако в ряде случаев это не мешало некоторым художникам тонко чувствовать специфику театрального места и времени действия.

Живописные, красочные оформления С. Вирсаладзе характеризуются большим разнообразием комбинаций пышных занавесей и эмоционально насыщенного светового и цветового решений. Чувствуется большая эрудиция художника, глубокое понимание им изображаемой эпохи (*илл. 316*).

Неиссякаемую изобретательность в использовании возможностей сценической площадки обнаруживает Д. Какабадзе. Максимальной лаконичностью сугубо конкретных аксессуаров и простотой технических средств он обеспечивает быструю смену времени и места действия и их выразительную характеристику («Начальник станции» И. Мосашвили в Драматическом театре имени Руставели).

С середины 50-х годов намечается перелом в сторону поисков специфических для театрального искусства средств художественной выразительности (И. Сумбаташвили — оформление постановки «Ричард III» В. Шекспира в Театре имени К. А. Марджанишвили; Д. Тавадзе — «Испанский священник» Дж. Флетчера в Драматическом театре имени Ш. Руставели).

Использование живописных задников, строенных декораций, вертящихся площадок открывает возможность интересных многообразных решений (гротесковые по форме декорации к «Испанскому священнику», суровые, обобщенные к «Ричарду III»).

В конце 40-х и в 50-е годы интенсивно развиваются различные виды и жанры грузинской графики. Особое внимание художники уделяют книжной графике: иллюстрируют произведения грузинских классиков, шедевры мировой литературы.

В изысканной четкой каллиграфичной манере исполнены иллюстрации к книге А. Антоновской «Ге-

319. В. Топуридзе. Победа. 1948

320. Я. Николадзе. Грузинский поэт-мыслитель XII века Чахрухадзе. 1948

оргий Саакадзе» и оформление к ней И. Шарлеманем (1950). В этих иллюстрациях отразилось глубокое знание художником истории и изображаемого быта.

Иллюстрации, созданные Т. Абакелиа, С. Кобуладзе, И. Тоидзе, У. Джапаридзе, Д. Кутателадзе, В. Кутателадзе, А. Бандзеладзе, Д. Нодиа, отмечены многообразием решений, отвечающих разнообразию творческих темпераментов: от героико-патетических (Тоидзе — «Антология грузинской поэзии», «История Грузии») до более будничных, бытовых (Джапаридзе — поэма И. Чавчавадзе «Разбойник Како»).

В творческой биографии Кобуладзе эти годы были особенно плодотворными. Художник создал одни из лучших в советском искусстве иллюстрации к «Королю Лиру» В. Шекспира (1946). Они впечатляют сильными скульптурными формами, чеканным рисунком, свободно проработанными театрализованными мизансценами, подчеркивающими трагическую интонацию пьесы. В иллюстрациях к роману Ш. Дадиани «Юрий Боголюбский» и к «Полтаве» А. Пушкина художник не изменяет характерному для него героическому пафосу и широкомасштабному раскрытию сюжета, но заставки к «Юрию Боголюбскому» и к грузинским народным сказкам исполнены в несколько иной манере — легким прозрачным рисунком. Они раскрывают многообразие композиционных средств художника.

Иллюстрации Т. Абакелиа к произведениям Важа Пшавела выявляют яркую индивидуальность разносторонне одаренной художницы и в области книжной графики. Скульптурная монументальность образов, подчеркнутая крупномасштабность форм, патетика движений находятся в полной гармонии с общим романтическим строем поэмы. Эти иллюстрации являются выразительной художественной интерпретацией жизни и быта горцев прошлого столетия.

Книжной графикой продолжает заниматься В. Гудиашвили. Он оформил сборники произведений грузинских классиков и сказок, сочинения Низами и Рудаки, переведенные на грузинский язык, и другие издания.

Особое внимание уделяется проблеме оформления книги. Интересную и плодотворную работу в области шрифта, выявления его национальных особенностей ведет В. Григолиа. Классическая строгость рисунка шрифта, точное соотношение черного и белого на полосе книги способствуют лаконичной ясности композиции страницы.

Большое оживление происходит и в области оформления детской книги. И. Габашвили в 1943 году создал живые и веселые иллюстрации к народной сказке «Золодув», которая принадлежит к лучшим образцам грузинской детской литературы. Декоративная, плакатная эффектность решения способствует броской характеристике образов, отвечающей специфике детской иллюстрации. Для поэтических новелл Важа Пшавела Габашвили ищет новые художественные средства: иллюстрации имеют характер этюдов с натуры (*илл. 317*).

В иллюстрирование детской книги включается большая группа художников: Т. Абакелиа, В. Белецкая, И. Дивногорцева, В. Торотадзе, Г. Ройнишвили, Ш. Цхададзе, Г. Гулисашвили, А. Бандзеладзе, Г. Чиринашвили. Одним мастерам свойственна описательная интонация, другие подчеркивают драматическую сущность произведений; выразительность образов усиливается то умелым сопоставлением красочных пятен, то изящным тонким рисунком. Но следует отметить, что художники не всегда учитывали специфику детского восприятия художественных образов, иллюстрации иногда страдали натурализмом, а зачастую — однообразием решений.

Особое развитие получают различные виды станковой графики: офорт, линогравюра, автолитография. В этой области работает Д. Кутателадзе, воплощающий в автолитографиях и офортах индустриальные пейзажи, образы нового Тбилиси. Ему принадлежат и мастерски исполненные офорты на историко-революционную тему. Пейзаж Грузии находит отражение в автолитографиях В. Кешелавы, В. Лемонджавы. С большим мастерством исполнены автолитографии и офорты рано скончавшегося художника А. Нацвлишвили, творческая жизнь которого длилась всего пять лет. Особенно привлекают живописностью сложно построенных композиций его офорты, изображающие металлургический завод в Рустави.

Из художников, работающих преимущественно в области ксилографии и линогравюры, выделяются В. Кутателадзе, Н. Чернышков и В. Белецкая, создавшие листы, посвященные старому и новому Тбилиси, различным уголкам Грузии.

Портреты и композиции на индустриальную тему в технике автолитографии создает Э. Андроникашвили.

Ее манере свойствен смелый энергичный рисунок, сочетающийся с эффектным цветовым решением. В портретной станковой графике работает также Т. Кубанейшвили. В области станковой графики выступает и Ш. Цхададзе, известный и как иллюстратор детской книги.

На художественных выставках стали появляться работы молодых художников, в которых проступают черты ярких творческих индивидуальностей. Особенно интересны работы Р. Тархан-Моурави, темпераментные, выразительные. В иллюстрациях к стихам Н. Гильена (1955) им найдены изобразительные формы, адекватные проникнутому глубоким гражданским пафосом звучанию стихов кубинского поэта. Они исполнены в динамично-остром ритме черно-белых пятен и штрихов.

В области плакатного искусства происходит то накопление сил, которое позволило грузинским художникам интересно выступить на декаде грузинского искусства в Москве (1958) целой серией плакатов.

Тема войны не скоро уходит из скульптуры. Об этом свидетельствуют, в частности, монументальная, исполненная патриотического пафоса скульптурная группа Ш. Микатадзе «Родина зовет» (1944—1945, *илл. 318*), барельеф Т. Абакелиа «Оборона Кавказа» (1948) и другие значительные работы.

В связи с большим размахом строительства в республике особую актуальность в послевоенные годы приобретает проблема монументальной скульптуры, ее синтеза с архитектурой и ансамблем города (конкурс на памятник защитникам Кавказа, оформление фасада Театра имени А. Церетели в Чиатура, постройка главного корпуса Дома правительства в Тбилиси и другое).

Проектируются и устанавливаются в городах и районных центрах памятники деятелям революции, народным героям и писателям. На дороге при въезде в древнюю столицу Грузии Мцхета был установлен в 1949 году памятник народному герою Арсену Одзелашвили, созданный скульптором Е. Мачабели. Четко вырисовывается на высоком гранитном постаменте на фоне гор и растительности сурамского пейзажа бюст украинской поэтессы Леси Украинки, исполненный Т. Абакелиа в 1952 году. Задача создания скульптуры обобщенно-аллегорического характера на тему Победы нашла интересное решение в работе В. Топуридзе для театра в Чиатура (1948, *илл. 319*). Статуя в виде бронзовой женской фигуры, установленная на фасаде, хорошо читается на фоне неба. Мощь, сила ощущаются в ее победоносно поднятых руках и стремительном движении вперед. Развевающиеся складки одежды подчеркивают беспокойный силуэт фигуры. Однако монументальность фигуры, ее ярко выраженная экспрессивность мало гармонируют с архитектурным решением театра.

Большое место в грузинской скульптуре этого времени по-прежнему занимает портрет. Особого расцвета достигает творчество Я. Николадзе. Значительным произведением художника является портрет В. И. Ленина в период создания газеты «Искра» (бронза, 1947, *илл. 321*), по-новому раскрывающий образ вождя. Предельно лаконичные художественные средства,

321. Я. Николадзе. В. И. Ленин в период создания газеты «Искра». 1947

обобщенная трактовка объемов и мягкая лепка деталей лица придают ему выражение мужественности и спокойствия. К лучшим работам Николадзе относится портрет грузинского поэта XII века Чахрухадзе (в 1944 году был закончен гипсовый вариант бюста, а в 1948 году после уточнений он был повторен в мраморе, *илл. 320*). Тонкое нервное лицо с полуопущенными веками глаз, едва уловимой асимметрией бровей, большим чистым лбом исполнено одухотворенности. Трепетная лепка с мягким переходом форм подчеркивает впечатление подвижности, выразительности лица. Живописная манера, претворяющая холодный материал в теплую, живую плоть, хорошо гармонирует с композиционными особенностями скульптуры, рассчитанной на фронтальную точку зрения.

Николадзе работает над серией портретов крупнейших деятелей грузинской науки и литературы: историка И. Джавахишвили, математика Н. Мусхелишвили и других. Умение проникнуть в духовный мир человека, выявить в нем основное, главное позволило скульптору создать портреты, отличающиеся правдивостью и глубиной психологической характеристики.

322. К. Мерабишвили. Портрет академика Ш. Амиранашвили. 1957

В каждом случае Николадзе находит и соответствующие характеру образа художественные средства. Жизнь этого тонкого и глубокого мастера портрета прервалась в 1951 году, в пору творческого расцвета скульптора.

Яркие и выразительные образы создает Н. Канделаки (*илл. 323*), используя различные материалы: бронзу, камень, гипс. Им исполнены портреты маршала Советского Союза Ф. Толбухина, Героя Советского Союза Д. Бакрадзе, академика Н. Бердзенишвили, артистов Н. Вачнадзе и А. Хорава. В творчестве Канделаки значительное место занимает и фигурная композиция. При относительно небольших размерах его произведения отличаются монументальностью и лаконизмом пластических форм.

Много работает К. Мерабишвили. Он создает портреты исторических деятелей — Георгия Саакадзе и героя Отечественной войны 1812 года П. Багратиона. По заказу Тбилисского государственного университета он исполняет портреты грузинских и русских ученых — академика И. Тархнишвили, Д. Менделеева и других (*илл. 322*). В 1946 году им был изваян портрет его учителя — Я. Николадзе.

В послевоенные годы значительные работы созданы скульптором Т. Асатиани: портрет С. Жоржолиани, С. Багашвили, горельефная композиция «Победители в труде».

Сочностью форм, выразительностью отличается деревянная скульптура Б. Авалишвили. Он создал немало портретов деятелей культуры. Скульптор хорошо чувствует специфику материала, в котором работает.

В 50-е годы на выставках появляются произведения молодых скульпторов И. Очиаури, Г. Очиаури, Т. Гвиниашвили, Э. Какабадзе, А. Горгадзе, Г. Кордзахиа. Эти произведения ярко выражают индивидуальные особенности каждого мастера. Экспрессией отмечена аллегорическая фигура «1905 год» Очиаури (1953). Устойчивостью позы, компактностью пластических форм достигнута монументальность памятника В. В. Маяковскому (1952, *илл. 324*). Энергичной лепкой лица, динамикой силуэта Кордзахиа убедительно передал яркий внутренний мир великого поэта. Поэтичен портрет студентки (1953) работы И. Очиаури.

Многообразие жанров, появление значительных произведений, широкое использование в них различных материалов свидетельствуют об интенсивном развитии реалистической грузинской скульптуры.

Развитие грузинского прикладного искусства в 40-е — 50-е годы не приобрело еще большого размаха. Однако некоторые его отрасли развивались сравнительно успешно [50].

Продолжают работать золотых дел мастера Г. Хандамишвили, братья Ф. и А. Джикиа (*илл. 328*),

323. Н. Канделаки. Портрет народного артиста СССР А. Хоравы. 1948

Г. Андриашвили, Ф. Дзадзамидзе, К. Кутателадзе, Г. Лекишвили, Э. Какалашвили. Чеканкой, чернью, филигранью обрабатывались сосуды, блюда и другая утварь. Но в этих изделиях повторялись традиционные формы декора и приемов исполнения.

Имена Н. Гомелаури, Г. Картвелишвили, С. Сулханишвили, И. Гачечиладзе связываются с целой серией декоративных ваз. В большинстве случаев это вазы больших размеров, обильно покрытые орнаментом с тенденцией к чрезмерной украшенности.

Д. Цицишвили и З. Майсурадзе провели интересные научные изыскания, открывшие большие возможности для применения глазурованной керамики в декоративном оформлении фасадов и интерьеров зданий. Однако в 50-е годы эти изыскания практически не приобрели еще должного размаха.

Великая Отечественная война временно задержала развитие архитектуры. Но уже в 1944 году перед грузинскими зодчими был поставлен вопрос о сооружении Закавказского металлургического завода и связанного с ним нового города — Рустави.

В послевоенные годы строительство в республике приобретает широкие масштабы. Разрабатываются генеральные планы городов, предусматривается дальнейшее развитие жилищного фонда, зданий общественного назначения, коммунального хозяйства.

Наиболее значительным из объектов нового градостроительства стал Рустави (авторы планировки архитекторы М. Непринцев, Л. Кобаладзе, З. и Н. Курдиани, Д. Меликишвили). Планировка Рустави основывается на двух основных магистралях, одна из которых соединяет левый берег Куры с правым. На пересечении главных магистралей расположена центральная площадь (*илл. 326*), застроенная четырех-пятиэтажными зданиями жилого и общественного назначения. В Рустави выстроено много общественных зданий. Среди них — Дворец культуры металлургов (архитектор М. Непринцев, 1956), стадион «Металлург». Большое внимание было уделено озеленению города. Для защиты от ветров, пыли и копоти создавались защитные зеленые массивы.

При Кутаисском автомобильном заводе строится благоустроенный поселок (архитекторы М. Шавишвили и Г. Чигогидзе). В 1947 году начинается строительство жилого поселка Горийского хлопчатобумажного комбината (автор проекта Л. Сумбадзе), планировка которого согласована с генеральным проектом реконструкции города Гори.

Благоустраивается Гори. На центральной магистрали города создана просторная площадь, застроенная новыми зданиями, среди которых главенствующую роль занимает здание научно-исследовательского института (создан по проекту архитектора М. Шавишвили, соавтор З. Цкитишвили, 1956). Перспективу главной магистрали замыкает здание Музея И. В. Сталина (архитектор А. Курдиани, 1947—1955). Башенная часть музея стала главным вертикальным акцентом застройки города.

Меняет облик древний Кутаиси — второй индустриальный город республики. Здесь реконструируется центр, создается обширная площадь, на которой доминантой становится здание Театра имени Месхи-

324. Г. Кордзахиа. В. В. Маяковский. 1952

325. М. Мелиа. Жилые дома на площади Марджанишвили. 1947—1949. Тбилиси

швили (архитекторы Ш. Тавадзе и М. Шавишвили, 1955, *илл. 327*). Оно положило начало перестройке архитектурного ансамбля площади. В обновлении архитектурного облика города большую роль сыграла застройка новой улицы Ленина, соединяющей привокзальную площадь с поселком автозавода.

Интенсивная работа ведется по благоустройству Сухуми и Батуми. В Сухуми был разбит Нагорный лесопарк, построены театр, вокзал, мост на реке Беслети, жилые дома. Важнейшими из новостроек этих лет стали реконструированные здания драматического театра (архитектор М. Чхиквадзе при участии К. Чхеидзе, 1952) и железнодорожный вокзал (архитекторы Лола и Левон Мушкудиани, 1951).

Новые театральные здания (драматический и летний) строятся в Батуми. В центре города был выстроен также Музей революции по проекту архитектора К. Джавахишвили (1954).

Пересматривается генеральный план реконструкции Тбилиси. Проводится новая транзитная магистраль вдоль набережной на левом берегу реки Куры. Через реку перекинуты два новых моста: Метехский (архитектор С. Демчинели, инженер Г. Чомахидзе, 1951) и Дудубийский (архитектор А. Курдиани, инженер К. Дididзе, 1953), расширяется Верийский мост (архитектор М. Мелиа, инженер Г. Чомахидзе, 1953). Заканчивается расширение улицы Челюскинцев, связывающей вокзальную площадь с площадью Героев. Реконструкция улицы Меликишвили превращает существующую до этого узкую улочку-коридор в широкую магистраль, связывающую районы Ваке, важнейшую часть города; на пересечении улицы Марджанишвили и проспекта Плеханова создается площадь, застроенная новыми жилыми домами.

Особое внимание уделяется озеленению города. Закладывается парк в Ваке — в районе большого жилищного строительства и высших учебных заведений; разбивается лесопарк на берегу искусственного водохранилища — Тбилисского моря; в зеленый наряд одевается ряд магистралей улиц, площадей.

Было возведено много общественных зданий, среди которых выделяется главный корпус Дома правительства Грузии, построенный архитекторами В. Кокориным и Г. Лежава при участии В. Насаридзе (1953). Новая часть Дома правительства в соответствии с композицией старого корпуса замкнула курдонер с четвертой стороны. Две составные части Дома правительства — флигели Верховного Совета и Совета Министров республики — объединены общим решением фасадов — аркадой и верхними переходами. Здание облицовано болнисским туфом теплого золотистого тона. Дом правительства занял ведущее положение на главной магистрали — проспекте Руставели.

На проспекте Руставели строится административное здание треста «Грузуголь» (архитекторы К. Чхеидзе и М. Чхиквадзе, 1953), реконструируется Дом связи (архитектор И. Чхенкели, 1954). Но если в строго решенном фасаде Дома связи, органично вписавшегося в архитектуру проспекта, привлекает простота форм, то в доме «Грузуголь» нагромождение декора и архитектурных форм нанесло ущерб художественному облику здания.

326. М. Непринцев, Л. Кобаладзе, З. и Н. Курдиани, Д. Меликишвили. Площадь Ленина. 1945—1953. Рустави

327. Ш. Тавадзе, М. Шавишвили. Кутаисский государственный театр имени Ладо Месхишвили. 1955

Началось строительство городка Академии наук Грузинской ССР по удостоенному первой премии на конкурсе 1947 года проекту Г. Лежава. Здесь вырастают здания научно-исследовательских институтов. Архитектор М. Шавишвили проектирует корпуса Политехнического института, архитектор М. Непринцев — здание Института инженеров железнодорожного транспорта, архитектор Ю. Касрадзе — Института физкультуры.

Большое место в застройке Тбилиси занимают жилые дома, решения которых все более приближаются к оптимальным вариантам с учетом климатических условий Грузии (*илл. 325*). Но индивидуализм в проектировании жилых домов отрицал ансамблевую застройку, вызывал разнобой конструктивных и других строительных деталей, отдалял архитектуру жилого дома от проблем массового строительства.

Большое внимание уделяется курортному строительству. Новые здания санаториев и домов отдыха изменили облик курортов республики.

Особенно интенсивно застраивается созданный почти целиком в советское время курорт Цхалтубо. В 1950—1951 годах архитекторы И. Заалишвили и В. Кедиа разработали новый вариант генерального плана, который сохраняя развивал уже сложившуюся систему кольцевой застройки. В рассматриваемый период были построены ванное здание № 6 (архитекторы М. Тарасов, Г. Химшиашвили, 1950), гостиница (архитекторы В. Олтаржевский, Б. Соболевский, 1950), санаторий Министерства обороны (архитекторы А. Инцкирвели, В. Чантладзе, соавтор В. Насаридзе, 1956) и другие.

Меняется облик колхозного села. Строятся школы и клубы, административные и хозяйственные здания, индивидуальные жилые дома колхозников. Идет планировка и строительство совхозов.

Часть строительства ведется по приспособленным к местным условиям типовым проектам. Большинство жилых домов в поселке Горийского хлопчатобумажного комбината выстроено по проекту (архитектор Л. Сумбадзе), нашедшему применение и в других местах, даже за пределами республики.

Широкий размах строительных работ сопровождался в Грузии, как и в других республиках, рядом негативных явлений. В частности, многие общественные здания и жилые дома были перегружены отделкой фасадов, украшались декором разных эпох и стилей, что, кроме удорожания строительства, неизбежно приводило к стилевой эклектике. Недооценка типового проектирования вызывала серьезные недостатки экономического характера.

Постановления партии и правительства об устранении излишеств в проектировании и строительстве поставили перед грузинскими архитекторами конкретные задачи дальнейшего улучшения строительного дела, широкого внедрения типовых проектов, смелого применения передовых достижений отечественного и зарубежного строительства.

328. Ф. Джикиа. Чинчила (сосуд). 1949

ИСКУССТВО АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Уже в декабре 1941 года была открыта первая выставка военного времени «Армянские художники — Великой Отечественной войне». Вероломное нападение фашистской Германии на нашу страну, глубокий драматизм первых месяцев войны придали работам этой выставки определенный характер. Даже большие декоративные панно: «На защиту Ленинграда» (О. Зардарян, С. Аракелян, М. Тиратурян), «На защиту Москвы» (М. Сарьян, Х. Есаян, Б. Колозян), «Балтийский Красный флот» (Г. Гюрджян) были сюжетно остры, выражали стремление отразить события и чувства дня.

Наиболее гибкие формы приобретает в этот период графика. В январе 1942 года уже были организованы первые выпуски «Окон АрмТАГ». Волнующие каждого газетные строки получали в этих плакатных выпусках броскую художественную форму.

В августе 1942 года состоялась специальная выставка плаката. Лучшие произведения на ней — плакаты М. Абегяна «Не пропустим», «Отомстим», М. Асламазян «Кровь за кровь», графическое панно С. Арутчяна и Х. Есаяна «У кавказского хребта разобьем хребет фашистской гадине!», серии офортов Абегяна.

Графика военных лет отмечена экспрессией и резкостью, прямым обращением к зрителю. С нескрываемой ненавистью изображаются враги, создается собирательный образ героя — защитника Родины. Плакат изобилует надписями, он обращается к газетной сводке, его повествовательность нередко была наивной, но к листам политического плаката в те годы относились не только как к искусству — это была сама жизнь народа.

В годы Великой Отечественной войны впервые выступили молодые художники, занявшие впоследствии видное место в армянском искусстве. Это — О. Зардарян, Э. Исабекян, Г. Чубарян, Н. Никогосян.

В 1942 году в Ереване были проведены две большие выставки: «Героика Красной Армии» и выставка, посвященная 25-летию Октября.

Последняя была задумана еще до войны, в 1940 году, как юбилейная, но превратилась почти целиком в выставку, посвященную Великой Отечественной войне. Среди полутораста с лишним работ, экспонированных на ней, многие были не только событием для тех лет, но и прочно вошли в историю армянского искусства. Это «Возвращение героя» Асламазян, «Последний приказ полковника Закияна» Д. Налбандяна, «Передача знамени армянской дивизии» Э. Исабекяна.

Путь армянской живописи в годы Великой Отечественной войны — это путь овладения тематической картиной. Именно тогда завязались те тесные связи армянских художников с жизнью родного народа, которые стали одним из наиболее ценных качеств советского искусства.

Глубокие перемены в армянской живописи нашли яркое отражение в творчестве М. Сарьяна. В самом соотношении привычных для художника жанров происходит изменение. Он почти не пишет в годы войны пейзажей и натюрмортов, потому, вероятно, что нарушилось представление о гармоничном и ярком мире — мир, охваченный войной, стал иным. В центре интересов художника становится в эти годы человек. Но и сложившаяся в творчестве Сарьяна концепция портрета подвергается определенным изменениям. Сравнив два автопортрета: 1933 года — с маской и 1942 — с палитрой (*илл. 329*), можно понять смысл происшедших в творчестве мастера перемен. Образ слегка прищурившегося и откинувшего голову мечтателя сменился образом художника, расширенным взором смотрящего в мир, с кистью, поднятой, как оружие борьбы. Лирический характер сменился глубоко драматическим, и эта перемена отразилась на живописном методе художника, он стал сложнее, «структурнее». В портретах 1941—1945 годов (портреты академиков И. Орбели и С. Малхасяна, поэта М. Лозинского и других) Сарьян характеризует своих сограждан как людей огромной нравственной чистоты и воли, особой душевной красоты. Эта сарьяновская галерея — интереснейший и точнейший документ эпохи.

Разумеется, далеко не все виды искусств могли развиваться в годы войны. В скульптуре почти приостановилась деятельность монументалистов. Первым начинанием в области монументального искусства был конкурс на памятник Победы (вначале он мыслился

329. М. Сарьян. Автопортрет с палитрой. 1942

как Арка Победы) в Ереване, проведенный в 1945 году.

В армянской скульптуре военных лет актуальность тематики сочетается с высоким профессиональным уровнем. В эти годы появляется ряд интересных скульптурных композиций. Среди них «За Родину!» и «К оружию, мой народ!» А. Сарксяна, «К партизанам», «Медсестра Гоар Гаспарян», «Октябрь» С. Степаняна, «Непокоренная» Г. Чубаряна, «Клятва мести» А. Урарту и «Не скажу!» Н. Никогосяна (*илл. 330*), первое зрелое произведение молодого скульптора. Мальчик-партизан, замученный, но не сдающийся, стал своего рода символом образных поисков тех лет, да и едва ли не лучшим в армянском искусстве воплощением несгибаемой человеческой воли и сопротивления врагу.

Следует отметить скульптурный портрет А. Мирзояна, героя волгоградской битвы, работы Сарксяна. В годы войны Сарксян создает и лучшие из своих портретов представителей армянской интеллигенции — театроведа А. Дживелегова, художника О. Зардаряна.

Портрет занимает большое место в годы войны и в творчестве С. Степаняна. В это время он создал портреты поэта А. Исаакяна и писателя Д. Демирчяна. В образе Исаакяна скульптор старался выразить глубокую народную основу творчества поэта. Исаакян изображен как бы вслушивающимся в предания и легенды, в живую народную речь. Так же, как и в композиционной скульптуре Армении, в скульптурном портрете военных лет появляются черты экспрессии, внутреннего пафоса и движения, диктующие принципиально новые пластические решения. Для мастеров армянской скульптуры годы войны были годами овладения психологическими задачами.

Не могло в полную силу развиваться прикладное искусство. В 1944—1945 годах появились первые наброски керамических кувшинов А. Коджояна, интересные эскизы к праздничным коврам А. Кешишяна и Р. Шавердяна, первые небольшие керамические статуэтки и вазы Р. Симонян.

Для последующего развития армянского изобразительного искусства годы Великой Отечественной войны были особенно важными. Обращение к композициям на темы современности, стремление откликаться на запросы времени, утвердить свою непосредственную связь с жизнью — вот черты, появившиеся в эти годы в армянской графике, живописи и скульптуре.

Характерной чертой военных лет была активизация творческих связей армянского искусства со всем советским искусством в целом. Несомненно, в эти годы идейная общность, всегда связывавшая мастеров искусства нашей страны, укрепилась и приобрела более глубокий характер.

Окончание Великой Отечественной войны стало началом нового периода в развитии армянского советского изобразительного искусства. Народ возвращается к спокойной жизни, созидательному труду, напряжение военных лет сменяется мирными трудовыми буднями. Конечно, еще многое в жизни напоминало людям о прошедших годах испытаний, и искусство первых послевоенных лет долго еще насыщено образами военно-

330. Н. Никогосян. «Не скажу!». 1942

331. А. Бекарян. Армения. 1920 год. 1960

332. М. Абегян. Лето. 1959

го времени. Оно не сразу меняло свою проблематику, не сразу находило героев новых дней, новый эмоциональный строй — ему надо было так же перестраиваться, как перестраивалась сама жизнь.

В 1945 году в Ереване был создан художественный институт, играющий первостепенную роль в деле подготовки кадров художников.

Начиная с 1951 года каждое лето в ряды мастеров Армении вливается коллектив молодежи. Среди первых выпускников были скульптор Г. Чубарян, живописцы К. Вартанян и С. Мурадян, во втором выпуске — Г. Ханджян, Г. Бадалян, С. Багдасарян, в третьем — А. Арутюнян и т. д. Интерес зрителей привлекали специальные выставки работ выпускников института. Уже с первых шагов самостоятельного творчества такие молодые мастера, как скульптор Чубарян или живописец и график Ханджян, завоевали любовь зрителей.

В апреле 1954 года в Ереване открывается большая персональная выставка А. Коджояна, в июне 1955 года — М. Сарьяна. Эти выставки были особенно поучительны для молодых художников — это был урок художественного качества и верности живописцев своим принципам и убеждениям.

Активизация всей художественной жизни Советского Союза стала плодотворной и для Армении. Была устроена совместная выставка трех республик Закавказья в Москве, проходили смотры творчества художников Грузии, Армении, Азербайджана в столицах этих республик, интересные творческие конференции. Все большее число людей приобщается к искусству, оно начинает проникать в жизнь каждого человека.

Суть идейно-художественных поисков армянских живописцев в послевоенные годы наиболее полно выражается в жанре живописной станковой композиции. Художники стремятся изображать непосредственно

события современности, вмешиваться в жизнь, помогать своим искусством развитию нового, прогрессивного.

Расцвет тематической картины в Армении в 50-е годы связан в первую очередь с именем О. Зардаряна, проложившего в двух своих больших работах — «Победа строителей Севангэс» и «Весна» (*илл. 334*) — тот путь, по которому армянская композиционная живопись пошла впоследствии.

Черты, указывающие на принадлежность произведений к армянской культуре, традициям и специфическому языку армянской живописи, слиты у Зардаряна воедино с чертами, говорящими о его принадлежности к нашему времени, нашей эпохе. Причем эти качества сливаются в тематических полотнах и пейзажах Зардаряна во всех аспектах: они и в теме, и в героях, и в самой манере исполнения. «Победа строителей Севангэс» (1947) — работа, в которой Зардарян во весь рост поставил проблему создания образа своего современника, человека социалистической Армении. В самом образном строе произведения художнику удалось отразить те глубинные процессы в жизни нации, в результате которых создался новый герой. В ней был найден и соответствующий самобытный язык, который отличает лучшие образцы армянской пейзажной и портретной живописи. Сюжет картины, казалось бы, жанровый — рабочим только что сообщили об их награждении. Отвлекшись от работы, гигант-бригадир слушает несущуюся сверху в глубину забоя весть. Живописец подчеркивает масштаб фигур композицией, обобщенными формами, неожиданной точкой зрения снизу, контрастными цветовыми сопоставлениями. Картина выходит за рамки станковой композиции, она просится на большую стенку, смотрится, как роспись, фреска.

Огромное достоинство этого полотна заключается в том, что оно посвящено простым людям, труженикам, рабочим, изменения во внутреннем мире, в психологии которых особенно разительны. Новый национальный характер как будто выкристаллизировался, окончательно оформился и требовал именно такого обобщенного, монументального решения в искусстве.

Девять лет отделяло полотно «Победа строителей Севангэс» от другой картины Зардаряна — «Весна». Художник прошел за это время большой путь, зрело мастерство, менялся, становился более глубоким подход к натуре. «Весна» синтезирует искания художника в предыдущие годы, его поиски образов, символизирующих нашу жизнь, поиски в области цветового решения, монументальности композиции.

Источник обаяния этого произведения заключен в том нераздельном единстве, в которое слиты здесь образ армянской крестьянской девочки и образ самой Армении, образ весенней природы — молодости земли и «весеннего возраста» — юности. Это, казалось бы, избитое сопоставление приобрело у Зардаряна совершенно новое звучание. Здесь нет и тени лирической умиленности, напротив, все необычайно мощно. Пейзаж с его декоративными, широкими планами вспаханных полей, зеленых холмов, синих гор и точно найденная по масштабу, господствующая над ним фигура девочки с кувшином производят впечатление неодолимой мощи, роста. Образ девочки в картине без нажима со стороны художника превращается в олицетворение, символ Родины. Зардарян первый явил пример создания близкой армянским живописцам де-

333. Х. Есаян. Майское утро. 1953

334. О. Зардарян. Весна. 1956

коративно-монументального направления станковой картины, где современность преломляется в героико-символическом плане. Художник нашел такое решение живописной композиции, которое стало созвучным новому мироощущению народа, новым масштабам, новому восприятию привычных понятий: Родина, труд, счастье.

Среди значительных работ, созданных в русле этого направления, следует отметить «Лето» М. Абегяна (1959, *илл. 322*). «Осень в Аштараке» К. Вартанян, «На берегу Севана» Т. Симоняна, «Утро» А. Абрамяна, «Ветер» М. Арутюняна. Действие здесь раскрывается в обобщенной, концентрированной форме. Оно обычно показано на фоне пейзажа, и художники широко используют колоссальный опыт, накопленный армянской живописью в изображении родной природы. Слияние человека с пейзажем, связь, родство людей с их страной, с Родиной придают этим полотнам лирическую силу.

Но сюжетная картина в Армении развивалась и в других направлениях. В 50-е годы начал выступать А. Папян. Его композиции «Впервые в забое», «На учебу», «С последней вахты» решены в драматическом плане, художника интересует психологическое состояние людей в переломные моменты их жизни. Он мало внимания уделяет среде, сосредоточивая все свои усилия на разработке характеров.

Возникает во многом новая для армянского искусства жанровая живопись, причем не бытовая, а лирического плана. Это «Цветочница», «У колыбели» А. Бекаряна, «Счастливая дорога», «В мастерской художника» Г. Ханджяна.

В области портрета продолжает успешно работать М. Сарьян. Об этом убедительно говорят, к примеру, такие значительные полотна, как портреты художницы Т. Яблонской, скульптора Н. Никогосяна.

Новыми исканиями отмечено портретное творчество А. Бажбеук-Меликяна, продолжавшего работать в

Грузии (см. главу «Искусство Грузинской Советской Социалистической Республики»).

Интересно развивалась в эти годы линия, ведущая начало от портретов С. Агаджаняна. С нею связано творчество Е. Саваяна и отчасти А. Аветисяна, хотя, разумеется, истоки его очень самобытного искусства далеко не исчерпываются портретами в духе Агаджаняна. Они сложнее и современнее.

Все портреты Аветисяна — как бы этюды к будущим сюжетным композициям. И «Мальчик из Мартуни» (1956), и «Старуха», и «Курд» (оба 1954) воспринимаются как действующие лица уже задуманных повестей. Воображение зрителя легко развертывает вокруг них события, видит на лицах отпечаток их судеб, следы биографии. Большая композиция Аветисяна «Армения, 1920 г.» (1956), несомненно, вобрала в себя опыт художника в области портрета.

В послевоенные годы к историческому жанру обратился и А. Бекарян. В 1947 году им была создана картина «Вступление 11-й армии в Ереван в 1920 году», подкупающая совершенно новым подходом к историческим событиям. На сравнительно небольшом полотне нет героев и их традиционного для тех лет противопоставления второстепенным персонажам. Центром картины становится образ мальчишки — разносчика газет, широким жестом протягивающего свежий выпуск с напечатанными в нем словами декрета. В этой картине есть достоверность, сила документа, поэтичность личного авторского чувства. В 1960 году художник вновь обратился к этой теме (*илл. 331*).

335. П. Контураджян. Севан. Пасмурный день. 1950

336. М. Сарьян. Колхоз села Кариндж в горах Туманяна. 1952

В конце 40-х — в 50-е годы создает наиболее значительные работы Э. Исабекян. Среди них — «Таня» (1947), посвященная подвигу Зои Космодемьянской, иллюстрации к историческому роману Д. Демирчяна «Вардананк», большое полотно «Восстание ахпатских крестьян» (1957).

Первой картиной, открывающей послевоенный период развития армянской живописи, был большой осенний натюрморт Сарьяна (1945) со своеобразным названием «Воинам Красной Армии». Фрукты и полевые цветы Армении, изображенные на этом брызжущем яркостью, ликующем панно, художник как бы преподносит победителям-солдатам.

Основным жанром, в котором работает Сарьян в послевоенные годы, становится пейзаж. Среди его монументальных пейзажей 1950-х годов были и такие шедевры, как «Колхоз села Кариндж в горах Туманяна» (*илл. 336*), «Арарат из Двина», Бюраканская серия и другие произведения, за которые впоследствии художнику была присуждена Ленинская премия.

В этих пейзажах особенно полно проявилось соответствие творческих устремлений Сарьяна народному восприятию прекрасного, народному взгляду на землю, на жизнь. В его работах есть свойства, присущие изобразительному фольклору, яркость и ритмичность, эпическая повествовательность и мужество.

При сравнении пейзажей Зардаряна с пейзажами Сарьяна ощущается и сила преемственности и творческое своеобразие молодого художника. Разница восприятия природы обусловила разницу в использовании цвета. В пейзажах Сарьяна выражена в первую очередь декоративная красочность природы Армении. Это радостное восприятие мира. Зардарян — драматичнее, тревожнее. Земля Армении для него — это не только солнце и блеск красок, но и суровость гор, мрачность камней, ритмы нависающих скал. Соответственно цвет в его полотнах становится плотнее, холмы, скалы, пастбища, горы — все приобретает вес. Тяжесть, весомость земли — вот что умеет передать художник, правда, ценой потери той мажорной яркости, которая составляет обаяние любого из полотен Сарьяна.

Пейзаж в Армении, так же, как и композиционная живопись, развивался в 50-х годах по многим руслам. Наряду с линией, представленной Сарьяном, Зардаряном, Абегяном, Асламазян и рядом молодых мастеров, продолжала развиваться и линия, связанная с Г. Гюрджяном, Х. Есаяном и другими живописцами, в творчестве которых возникал иной образ Армении, более детализированный, определяемый любовью к мелочам, приметам современной жизни человека, более документальный, хотя менее эмоционально убедительный и цельный. Таковы пейзажи Гюрджяна — «Утро в старом Горисе» (*илл. 337*), «Весна в Микояне», «Вид медеплавильного завода в Аллаверды», Х. Есаяна — «Ереван», «Майское утро» (*илл. 333*).

337. Г. Гюрджян. Утро в старом Горисе. 1954

338. М. Асламазян. Цветущий кактус. 1953

Натюрморт в Армении наряду с пейзажем — жанр, особенно выпукло и четко выявляющий специфические черты национальной школы. Для многих художников этот жанр — не мимолетное увлечение, но сфера, в которой им дано раскрыться наиболее полно. Это относится к М. Асламазян, молодым художницам Л. Бажбеук-Меликян и Н. Гюликехвян.

В произведениях Асламазян общие для армянских натюрмортистов черты — яркость, чувственный подход к изображению — приобретают особенно темпераментный, стихийный характер. Лучшие из них — «Айва с гранатами», «Апельсины», «Цветущий кактус» (*илл. 338*). Для этих работ характерны теплые тона, многообразие красок. В жанре натюрморта успешно выступил М. Абегян. Его полотна решены в холодной гамме, в голубовато-зеленых тонах, на которых даже красные и желтые пятна приобретают своеобразную звонкую ясность, легкость. В 50-х годах Абегян создал ряд портретов, множество пейзажей и несколько композиционных полотен. В таких работах, как «Сбор винограда», «Полдень», «Встреча героя» и «Лето», уже проявилось тяготение художника к большим масштабам изображения, к приемам композиции и цветового решения декоративных панно — черты, которые становятся характерными для армянской живописи в 60-е годы.

Близки к этим работам Абегяна и картины Асламазян тех лет, хотя в ее портретах гораздо больше острой характерности, а в композициях можно почувствовать прямую связь с народным искусством Армении, с его экспрессией и яркостью. Тематически эти работы связаны с крестьянским бытом. Такова большая кар-

тина «Семья» (1947) — своеобразный групповой портрет крестьянской семьи во главе с бабушкой, от умудренного, полного доброты лица которой расходятся лучи к лицам всего ее потомства, и схожего с ней и в чем-то совсем несхожего, нового. Такова и другая картина — «В гостях» (1955) с поэтичным сопоставлением неподвижно сидящей на коврике смущенной молодой крестьянки и неуклюже плывущей за ней такой же краснощекой русалки на ярком коврике.

Вместе с вернувшимися на родину армянами-репатриантами, принужденными до этого жить на чужбине, в 1947—1949 году переехали в Армению такие мастера, как скульптор Г. Агаронян, живописцы А. Галенц, П. Контураджян (*илл. 335*), А. Паронян, О. Асатрян.

В апреле 1947 года в Ереване была открыта выставка работ художников-армян, приехавших из-за границы. На ней были экспонированы бронзовая голова негритянки и автопортрет Агароняна, прекрасный живописный портрет жены и «Скрипач» Галенца.

Уже после этой выставки Галенц выделился среди армянских живописцев как мастер необычайного лирического дарования, тончайший колорист. Секрет обаяния его произведений таится в умении добиться особой гармонии цвета и рисунка, в той одухотворенности, которая пронизывает его творчество в целом и каждое полотно в отдельности. Среди лучших работ Галенца, написанных с 1947 по 1960 год, были большой «Натюрморт с семьей художника» (1956), портреты 1957 года — писателя Вивана Четеджяна, арфистки Н. Сараджевой, художницы К. Вартанян, пейзажи — «Севан. Церковь св. Карапета» (1957), «Весна» (1960), серии прелестных детских портретов. Творче-

339. М. Свахчян. Эскиз декорации к драме Н. Заряна «Ара Прекрасный». 2-е действие. 1946

340. С. Багдасарян. Памятник Герою Советского Союза Унану Аветисяну. 1954. Ереван

341. Г. Чубарян. Портрет Анаид. 1952

ство Галенца сыграло в армянском искусстве в последующие годы немалую роль.

С интересными работами выступает ряд молодых мастеров, которые в конце 50-х годов внесли новую струю в армянское искусство — новую тематику, новое восприятие жизни. Это В. Хачатрян, Н. Котанджян, О. Минасян, Л. Коджоян, Г. Сиравян и другие.

Хачатрян — живописец и скульптор, автор значительных монументальных работ. Им впервые в Армении были исполнены в технике сграффито монументальные композиции в фойе зданий Президиума Академии наук Армянской ССР, Матенадарана и других.

На выставке театральных художников, организованной в Ереване в 1952 году, наряду с работами М. Сарьяна и Х. Есаяна были представлены эскизы декораций и костюмов С. Арутчяна и Ш. Акопяна (оформление балета «Красный мак» Р. Глиэра), К. Минасяна (опера «Давид-бек» А. Тиграняна), А. Мирзояна (опера «Героиня» А. Степаняна). Среди художников Армянского драматического театра имени Г. Сундукяна выделяется в эти годы оригинальностью решения сценического пространства М. Свахчян (оформление драмы Н. Заряна «Ара Прекрасный», *илл. 339*).

Конец 40-х — 50-е годы были периодом нового подъема скульптуры в Армении. Уже не только портрет и станковая композиция, но и монументальная скульптура, связанная со вновь развернувшимся в Армении строительством, входит в сферу творческих интересов армянских ваятелей. В силу вступает то сложное взаимодействие различных видов скульптуры — от монумента до малой пластики,— без которого ее развитие всегда кажется односторонним.

В эти годы творчество каждого из ведущих армянских мастеров скульптуры продолжало развиваться, подчиняясь внутренней логике постепенных перемен в жизни страны и народа.

В портретах А. Сарксяна этих лет гораздо больше обобщения, скульптор стремится продемонстрировать постоянные черты характера каждой из своих моделей. Таков «Портрет Сурена Спандаряна» (1947), образ, к которому Сарксян обращался и раньше (первый бюст Спандаряна его работы относится к 1927 году). В конце 40-х годов были созданы им и другие значительные портреты, в том числе портреты артиста В. Вагаршяна и режиссера В. Аджемяна, в которых умение вскрыть нравственные и интеллектуальные качества модели сочетается с особой монументальной парадностью.

Несомненно, с этой новой концепцией портрета связана и первая большая монументальная работа Сарксяна тех лет — памятник-бюст дважды Герою Советского Союза летчику Нельсону Степаняну, установленный в Ереване в 1950 году. Сохранив в бюсте портретное сходство, Сарксян придал ему монументальность и представительность, необходимые в памятнике павшему герою.

В 1956 году скульптор закончил монумент великого армянского поэта Ованеса Туманяна, который был установлен на площади перед зданием Театра оперы и балета имени А. Спендиарова. Впоследствии для этой же площади Сарксяном (в соавторстве с Г. Чубаряном) был создан памятник композитору А. Спендиарову.

В 1952 году в Ереване был установлен памятник поэту-просветителю Хачатуру Абовяну скульптора С. Степаняна (*илл. 343*). Абовян изображен в тот период жизни, когда писал роман «Раны Армении», лицо его светится внутренним напряжением, на нем скульптор и сосредоточил все внимание.

В портретах Степаняна этих лет (среди них можно назвать превосходные образы армянских актеров Сирануйш, В. Папазяна, Арус Восканян, академика И. Орбели) также углубляются уже сложившиеся черты творчества скульптора с его лиризмом, мягкостью и многогранностью в обрисовке характеров.

Представительница старшего поколения скульпторов Армении, А. Урарту, работала в основном над созданием памятника Ованесу Туманяну (вариант памятника был установлен на родине писателя в Дсеге в 1945 году). Ею созданы были также портреты — «Стахановец-бригадир стекольного завода Р. Карагезян», «Скрипач А. Габриэлян» (*илл. 342*), «Историк А. Иоаннисян».

Немало значительных работ было исполнено в начале 50-х годов скульпторами среднего поколения — К. Мецатуряном, С. Манасяном, Э. Абрамян; вступили в жизнь молодые скульпторы Г. Чубарян, С. Багдасарян, Г. Бадалян и другие.

Наиболее удачной работой Чубаряна была большая фигура «Пролетарий» (1954). Скульптор изобразил

здесь задумавшегося, опершегося на лопату полукрестьянина-полурабочего. В лице этого человека, очень характерного для Армении типа предреволюционных лет, пробуждение мысли, пробуждение самосознания.

Среди работ Чубаряна выделяется созданный в 1952 году «Портрет Анаид» (*илл. 341*). Это голова ребенка, остро восприимчивого к окружающей жизни. Позже, в 1955—1956 годах, скульптор создал серию бюстов рабочих-карбидчиков, завоевав славу мастера лирического портрета.

Следует особо отметить интерес молодых армянских скульпторов, в частности Чубаряна, к работе в твердых материалах. Так, «Анаид» и «Партизанка» были исполнены в расчете на перевод в бронзу, в пластическом решении «Пролетария» учитывались свойства дерева.

Иную грань армянской советской школы скульптуры составило творчество другого молодого скульптора — Х. Искандаряна. Для этого мастера характерны любовь к жанровым мотивам, мягкий юмор, теплота, наблюдательность. Уже первая его работа — «Перед спуском в шахту» (1951) подкупала непринужденностью, достоверностью изображенной сцены. Это была своего рода графика в скульптуре, беглая и острая зарисовка с натуры.

В первых работах С. Багдасаряна («Африка будет свободной», «Комитас») еще чувствовалась печать различных влияний. Но уже большая фигура Героя Советского Союза Унана Аветисяна (1954, *илл. 340*) решена вполне оригинально. Герой изображен в кульминационный момент совершения подвига — он кидается на вражеский дзот, чтобы грудью прикрыть его амбразуру и дать возможность своим боевым товарищам взять высоту. В жесте раскинутых рук Унана, вздыбившейся за его спиной плащ-палатке, вытянутом вперед корпусе, остром пристальном взгляде есть что-то орлиное.

К 1952 году относится первая значительная работа Г. Бадаляна — «Корея победит!». В ней наиболее полно выразилась другая, не менее важная для послевоенной армянской скульптуры тенденция — расширение тематики.

В начале 50-х годов на арену выступают еще несколько молодых скульпторов, впоследствии сыгравших большую роль в армянском советском искусстве: Р. Екмалян, Е. Вартанян, А. Арутюнян, А. Меликян.

Работой, завершившей развитие армянской монументальной скульптуры на данном этапе, был величественный, полный динамики памятник герою армянского народного эпоса Давиду Сасунскому Е. Кочара (*илл. 344*). Он был установлен в 1959 году в Ереване на площади перед городским вокзалом. Это — переработанный и увеличенный вариант модели, созданный Кочаром еще в 1939 году к дням празднования тысячелетия эпоса. Скульптор изобразил Давида на его чудесном скакуне Джалали, с мечом-молнией в руках. Памятник Давиду Сасунскому стал своего рода символом Еревана.

Время с 1945 по 1959 год — это новый этап в истории армянской графики. Если ведущими жанрами графики военных лет были политический плакат и карикатура, то теперь на первый план выдвигаются книжная иллюстрация и станковая графика — рисунок, гравюра. Художники идут по линии овладения сложной специфики разнообразных видов гравюры. Если в годы войны графикой, по существу, увлекался в той или иной степени каждый армянский художник, и живописец и скульптор, то теперь определяется группа мастеров, занимающихся по преимуществу только ею, это прежде всего А. Коджоян, а также Г. Ханджян, В. Айвазян, Р. Бабаян, М. Сосоян, Л. Ханамирян, Р. Адалян и другие.

342. А. Урарту. Скрипач А. Габриэлян. 1943

В книжной иллюстрации по-прежнему наиболее полно раскрывается дарование Коджояна — в 1945 году он иллюстрирует сборник песен армянского поэта-ашуга Саят-Нова; к 1954 году относится его новый цикл иллюстраций к армянским народным сказкам. Цветовое и композиционное богатство этих работ, их красота, яркость стали для молодых армянских иллюстраторов своего рода образцом и школой. Только в связи с творчеством Коджояна можно рассматривать работы таких молодых армянских мастеров, как Л. Ханамирян, в частности ее иллюстрации к сказке Г. Агаяна «Арегназан» (1954).

Вместе с этой линией в армянской книжной иллюстрации намечается и другая, связанная с работами Г. Ханджяна. Некоторые из них, например иллюстрации к рассказу О. Туманяна «Гикор», исполненные масляной живописью на небольших полотнах, имеют скорее станковый, чем собственно иллюстративный книжный характер, они прекрасно смотрятся и вне книги. Однако большинство иллюстраций Ханджяна (к «Ранам Армении» Х. Абовяна, *илл. 345*; «Ануш» О. Туманяна и другие) составляет вместе с заставками и концовками единое образно-эмоциональное целое.

343. С. Степанян. Памятник Хачатуру Абовяну. 1952. Ереван

Основным материалом для иллюстраций была акварель, но появлялись и рисунки. Так, в виде легких острых линейных набросков были исполнены иллюстрации А. Бекаряна к «Высокочтимым попрошайкам» армянского сатирика А. Пароняна и пьесе-сатире Д. Демирчяна «Храбрый Назар» (1954—1957).

В иллюстрациях этих лет ощутима романтическая струя, ее приверженцами становятся Э. Исабекян (акварельные рисунки к исторической эпопее Д. Демирчяна «Вардананк», *илл. 346*), М. Абегян (иллюстрации к поэме О. Туманяна «Ахтамар»). В иллюстрациях Исабекяна — легких, исполненных бурного движения рисунках — отразилась стилистика динамичной и точной в эпитетах демирчяновской прозы.

Общий подъем культуры в нашей стране способствовал развитию гравюры — появляется острый интерес к ее образным возможностям. Среди пейзажных офортов В. Айвазяна 50-х годов следует отметить листы «Пахота в садах», «Норк», «Церковь в Бжни», «Санаинский мост», «Полдень». Выразительные возможности скупых средств иглового офорта раскрываются в этих работах во всем богатстве и разнообразии. Кроме пейзажей, Айвазян постоянно обращается к анималистической теме, это, по существу, единственный в Армении художник-анималист.

Развиваются и более камерные жанры гравюры — среди них отметим ереванские пейзажи и экслибрисы Р. Бедросова, выполненные в технике ксилографии.

В 50-е годы появляются бытовая карикатура, дружеские шаржи (С. Ш. Степанян, Г. Яралян). Деятельность сатириков разворачивалась вокруг журнала «Возни» («Еж»). Сравнительно реже обращение к плакату, в этом жанре работают С. Арутчян, И. Каралян, Р. Нанушьян.

Общая картина развития советской армянской графики была бы неполной без упоминания работ двух акварелистов, выступивших впервые в послевоенные годы,— О. Асатряна и А. Унаняна. Городские пейзажи Асатряна и осенние пейзажи Унаняна отличаются большой лирической красотой.

Итак, графика периода 1945—1959 годов характеризуется общим подъемом. В Армении складывается своя графическая школа, отмеченная уже не только именем одного замечательного мастера — А. Коджояна, но целой плеядой разных в творческом отношении художников, связанных общим стремлением полноценно отразить жизнь своего народа.

В конце 40-х годов появляются новые ростки прикладного декоративного искусства в Армении.

В довоенные годы прикладное искусство существовало только в форме народных промыслов. Ковроделие, ювелирное дело, резьба по камню — эти традиционные виды ремесла продолжали развиваться, не затухали. Уже в 30-е годы по рисункам А. Кешишяна создавались ковры, А. Коджоян предлагал эскизы для ювелирных изделий. Выдвигались подлинные профессионалы и из среды ремесленников: В. Ацагорцян и другие. Но возможностей для развития профессионального декоративного искусства в лоне художественной промышленности еще не было. В годы войны они, естественно, тоже не могли быть созданы. Прикладное искусство жило в эскизах: не было керамических и

344. Е. Кочар. Памятник Давиду Сасунскому. 1959. Ереван

стекольных заводов, ремесленные мастерские работали с перебоями. В первые послевоенные годы общее направление архитектуры способствовало развитию некоторых видов декоративных искусств — появляются парадные ковры и вазы для украшения общественных интерьеров. Здания покрываются каменным узором. Вместе с тем декоративное искусство еще не выделяется в отдельный вид, оно еще тесно связано с изобразительными искусствами и развивается в их русле, едва прощупывая свою особую роль в семье искусств.

В скульптуре, в малой пластике, в Армении проявляется впервые интерес к фарфору и керамике как к материалам искусства. Первые интересные работы в этой области принадлежат Р. Симонян. Небольшие фигурки танцовщиц, девушек в национальных костюмах, не лишенные прелести, пластичности, стали первой вехой на ее творческом пути. Скульптор начала работать и над формами посуды (*илл. 349*). В керамике проявляют себя А. Бдеян, Р. Шавердян, А. Чакмакчян, Н. Агаджанян. Некоторые из их работ служат образцами для массового производства.

Многие формы прикладных искусств развиваются поначалу в лоне графики. Это замечательные эскизы к керамической и металлической посуде и ювелирным изделиям Коджояна, эскизы к коврам А. Кешишяна и Р. Табакяна, осуществленным много позже.

Отдельным разделом становится прикладная графика, не всегда достигающая уровня подлинного искусства, но в некоторых случаях, как, например, в великолепных этикетках Шавердяна, по-новому, интересно развивающая орнаментальные традиции Востока.

Но только с 1954 года, когда армянская архитектура вступает на путь массового строительства, декоративное искусство привлекает к себе настоящее внимание. Проблема нового общественного и жилого интерьера, художественного оформления быта людей становится на повестку дня. Со второй половины 50-х годов начинается подлинное развитие керамики, текстиля, чеканки, создается факультет прикладных искусств при художественном институте в Ереване. Специальная выставка 1958 года была смотром сил армянского декоративно-прикладного искусства, она показала работы большого отряда художников, использующих в разных материалах и жанрах древние национальные традиции предметного творчества и решающих принципиально новые, поставленные самим временем и жизнью вопросы.

В годы Великой Отечественной войны в Армении наряду с промышленными сооружениями строились жилые и общественные здания, особенно в сельской местности.

Основными объектами архитектурного творчества стали индивидуальное жилище и небольшой колхозный клуб. Клубы в Коше (архитектор Р. Исраелян), в

345. Г. Ханджян. Иллюстрация к роману Х. Абовяна «Раны Армении». 1959

346. Э. Исабекян. Иллюстрация к роману Д. Демирчяна «Вардананк». 1952

Сасунашене (архитектор О. Маркарян), театр в Аштараке (архитектор Ю. Яралов) сыграли заметную роль в формировании архитектурного облика сел и райцентров. В эти годы было начато проектирование и крупных общественных зданий: Матенадарана (хранилище древних рукописей) в Ереване, комплекса Бюраканской астрономической обсерватории.

Возникшее в народе стремление к воплощению идеи бессмертия воинов, отдавших жизнь за Родину, выражалось в возведении сотен памятников-родников, построенных в городах и селах, у обочин дорог. Многие архитекторы, и в первую очередь Р. Исраелян, создали, по существу, новый тип архитектурного сооружения, широко используя все богатство народного искусства резьбы по камню.

Подъем экономики и культуры в послевоенные годы вызвал большое оживление промышленного строительства. Зодчие создают такие выразительные комплексы, как Канакерский алюминиевый и Ошаканский винный заводы (архитектор Р. Исраелян), хладокомбинат в Ереване (архитектор Г. Агабабян), азотная группа цехов Кироваканского химкомбината (архитектор В. Баранов) и др. Некоторые здания, как, например, коньячный завод (архитектор О. Маркарян) и винные подвалы треста «Арарат» (архитектор Р. Исраелян) в Ереване, определяют архитектурный облик важных районов города.

Быстрое развитие городов республики вновь выдвинуло задачу пересмотра их планировки. Утвержденный в 1951 году третий проект генерального плана Еревана (архитектор Н. Заргарян и другие) учитывал, кроме расширения границ города, рациональное использование уже освоенной территории.

В Ереване, Ленинакане, Кировакане (*илл. 348*) началась планомерная реконструкция улиц и кварталов. По четвертому пятилетнему плану развития народного хозяйства предусматривался переход к концентрированной застройке и увеличению этажности жилых домов, что создало благоприятные условия для создания целостных ансамблей. Однако часто архитектор не мог проникнуть в плотно застроенную глубину квартала и оформлял его лишь внешне.

Продолжалось строительство уникальных зданий для партийных и правительственных учреждений, вы-

347. Г. Ггабабян, А. Аркелян. Центральный крытый рынок. 1952. Ереван

зов, домов отдыха и санаториев. Наибольший интерес представляет архитектура площади имени Ленина в Ереване, застройка которой началась до Великой Отечественной войны и в основном завершилась в 50-х годах.

Первое здание на площади — Дом правительства (архитектор А. Таманян) не только закрепило ее конфигурацию в виде овала с примыкающей к нему трапецией, но и предопределило стилистическую направленность архитектурного решения всего ансамбля, основанного на творческом освоении прогрессивных черт наследия армянского зодчества. В то же время художественная выразительность отдельных сооружений на площади отражает различную трактовку композиционных принципов национальной архитектуры, характерную для 30-х, 40-х и 50-х годов.

Простая и рациональная планировка Дома правительства служит основой объемно-уравновешенной пространственной композиции, занимающей один из примыкающих к площади кварталов. Характерный для армянской архитектуры принцип неповторяемости и художественного многообразия элементов при общей конструктивной основе пронизывает все здание — от трактовки фасадов, угловых входов до рисунков капителей и рельефов. Таманян развил также ценную черту национального наследия — четкое расчленение конструктивного остова и декора.

Следующий этап застройки площади Ленина связан с возведением в 1955 году второго Дома правительства (архитектор С. Сафарян, при участии архитекторов В. Аревшатяна и Р. Исраеляна). Неоспоримой заслугой Сафаряна и его соавторов является правильный учет тех особенностей Дома правительства, повторение которых могло обеспечить цельность ансамбля. Вместе с тем они внесли в этот ансамбль и свое понимание градостроительных задач, критическое отношение к некоторым аспектам композиционного решения Дома правительства. Так, стремясь увеличить протяженность застройки овала площади, чрезмерно разорванной улицами, они удлиняют центральную часть здания, упрощают переходы от угловых объемов к центру. По-иному трактована и башня. Здесь чувствуется стремление подчеркнуть ее вертикаль. Небольшая приземистая арка проезда создает впечатление большей высоты башни. Для второго Дома правительства характерны рационализм в использовании объема здания и четкость планировки.

Третий этап застройки площади — возведение здания музеев (на основе реконструкции Дома культуры), гостиницы «Армения», Дома союзов и реконструкция дома Министерства связи (1956—1958). Все по проектам архитекторов М. Григоряна и Э. Сарапяна.

В смысле пластического богатства здания, построенные Григоряном и Сарапяном, в целом близки Дому правительства. Аркадам на мощных пучках колонн в обоих зданиях Дома правительства здесь отвечают крупные арочные порталы с богато профилированным и орнаментированным обрамлением. Но в то же время

348. Жилая застройка. 1948. Кировакан

между этими зданиями существует и принципиальная разница: здесь отсутствует четкое членение конструкции и декора, столь явно выраженные в Доме правительства и придающие ему тектоническую ясность. В зданиях гостиницы «Армения», Дома союзов и Министерства связи сделан акцент на обильном украшении несущих пилонов.

Среди других построек общественного назначения, возведенных в 50-х годах, выделяется здание ЦК КП Армении в Ереване (архитектор М. Григорян, 1950). Здесь нашла дальнейшее развитие творческая интерпретация Григоряном композиционных приемов классического зодчества. Ордерное решение центрального объема и боковых ризолитов придает зданию стройность и пластическую выразительность. Обширный озелененный участок с широкой парадной лестницей и террасами, а также мастерски отлитая чугунная ограда дополняют архитектуру ансамбля.

Хранилище древних рукописей — Матенадаран (1957, архитектор М. Григорян), расположенное на склоне Канакерской возвышенности и завершающее перспективу проспекта Ленина, представляет собой монументальное здание с почти нерасчлененным объемом и глухими плоскостями стен. Подчеркнуто исторический характер архитектурных форм, суровость облика, усугубляемая материалом кладки — базальтом, правомерны в этом уникальном сооружении.

Комплекс зданий Президиума и научно-исследовательских институтов Академии наук Армении по улице Барекамутян в основном осуществлен в 50-х годах. Осевая симметричная композиция комплекса поставлена перпендикулярно магистрали со значительным продольным уклоном и отступом от нее.

Особенностью компактного планировочного решения главного здания (архитектор С. Сафарян) является группировка рабочих помещений с коридором вокруг конференц-зала. Объемно-пространственная цельность комплекса дополняется единством характера архитектурных форм.

Здание центрального крытого рынка в Ереване (архитектор Г. Агабабян и инженер А. Аракелян, 1952, *илл. 347*) представляет интерес как образец органичного решения архитектурных задач с использованием возможностей современных конструкций. Грандиозная арка входа приглашает посетителя в обширный торговый зал (площадью 2300 кв. *м*). Тонкий железобетонный свод на арках, перекрывающих тридцатиметровый пролет, выполнен так изящно, что создает ощущение легкости. Этому способствует проникающий из окон обильный свет. Сочетание центрального объема с боковыми лежит в основе конструктивного решения: двухъярусные галереи с небольшими магазинами подпирают своды главного зала, занимая подчиненное положение. Это же соотношение находит соответствующее выражение на фасадах. Громадный витраж главного входа, украшенный богатейшим орнаментом из колосьев, фруктов, дичи, рыб, органично вошел в архитектуру здания. Детали интерьера выполнены

скромно и, слитые с конструкцией, не бросаются в глаза. Ванный комплекс на курорте Арзни (архитектор О. Маркарян, при участии Н. Бажбеук, 1950) также относится к лучшим произведениям армянской архитектуры послевоенного времени. Использовав большой уклон местности, авторы нашли интересное композиционное решение, расположив отдельные группы помещений на разном уровне. К главному фасаду ведет широкая лестница. Гладкие каменные поверхности стен прорезаны проемами хороших пропорций. Скромный мостик перед входом, большое окно, освещающее двусветное помещение, акцентируют фасад, обращенный к парку.

Во второй половине десятилетия зодчие Армении вместе со строителями всей страны активно взялись за выполнение решений партии и правительства, наметивших программу архитектурного и строительного прогресса СССР

Существенное увеличение объема и ускорение темпов массового строительства, внедрение индустриальных методов возведения зданий обусловили необходимость типизации основных объектов застройки — жилищ, школ, детских, культурно-бытовых и других учреждений. В 1953 году была утверждена правительством республики серия типовых жилых секций 4—5-этажных домов (архитекторы Л. Бабаян, С. Сафарян), а в 1956 году серия № 16 (архитекторы М. Григорян, С. Сафарян). Широкое применение этих серий в массовом строительстве привело к определенному улучшению планировки квартир, устранению излишеств, а также создало предпосылки для реалистической трактовки образа жилого дома. В конце 50-х годов началось осуществление первых крупных жилых комплексов. Примечательны большие жилые массивы Ачапняк и Зейтун в Ереване, Димац в Кировакане, Антараин в Ленинакане и другие.

349. Р. Симонян. Сосуд-птица. 1954

ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Великая Отечественная война, потребовавшая мобилизации всех физических и духовных сил народа, выдвинула перед коллективом азербайджанских художников новые задачи.

Многие художники с первых же дней войны вступили в ряды Советской Армии, чтобы с оружием в руках защищать социалистическое отечество. Питомец бакинской художественной школы партизан Мехти Гусейнзаде был посмертно удостоен высокого звания Героя Советского Союза.

В годы войны значительно выросла роль плаката и сатирической графики. Художники создавали тематические полотна, живописные и скульптурные портреты, проникнутые животворными идеями советского патриотизма. Устраивались художественные выставки в Баку и других городах республики. Большое значение имела выставка «Работы азербайджанских художников в дни Великой Отечественной войны», организованная в 1943 году в Москве в залах Государственной Третьяковской галереи.

Ведущими жанрами азербайджанской графики в годы Отечественной войны стали политический плакат, «Окна АзТАГ», размножавшиеся способом трафарета, и карикатура. В агитационно-массовой работе принимали участие почти все художники республики. Плодотворно выступали С. Шарифзаде и Г. Халыков, И. Ахундов и А. Гаджиев, В. Тер-Погосов и М. Власов, Т. Тагиев и И. Рыженко.

Ярким, хотя и недолгим, было в этот период творчество А. Азимзаде. Художник активно сотрудничал в «Окнах АзТАГ», сделал несколько печатных плакатов малого формата, создал серию иллюстраций к детской народной сказке «Хоруз», отличающихся простотой и лаконизмом декоративно решенных композиций. Но особенно значительны карикатуры художника на антифашистскую тему, выполненные в технике акварели. Они проникнуты пафосом сатирического обличения. В каждой из них Азимзаде, используя декоративные возможности акварели, добился композиционной цельности и яркого колористического звучания (*илл. 350*).

В карикатуре «Битые карты» представлен игральный стол, по которому разбросана колода карт. На одной из карт изображен Гитлер, на остальных, в той же фашистской масти, обозначенной свастикой, в обличии средневековых тевтонских рыцарей показана его авантюристическая шайка. Сатирической остротой и выразительностью выделяются также карикатуры «Мания величия», «Фашистский зверинец», «Лев и котенок», «Цепные собаки империализма».

В годы Великой Отечественной войны много работает скульптор Ф. Абдурахманов. Реалистически просто решает он бюст юного воина Н. Асланова. Наряду с воплощением в скульптуре образов советских воинов Абдурахманов создал серию барельефов, изображающих легендарных героев азербайджанского народа: Кёр-оглы, Бабека, Джеваншира.

С большим творческим подъемом работает над портретами героев Отечественной войны П. Сабсай. Его произведения этого периода — бюсты П. Климова, Х. Мустафаева, Н. Кулиева, скульптурные композиции под названием «Мы отомстим» — объединены острым чувством времени. Образы претерпевших великие муки и одержавших победу, не сломленных отчаянием людей скульптор воплотил в композиции «Непокоренные».

Отечественная война определила тематику многих картин — «Лучших коней — Красной Армии» А. Кязимова, «Сбор фруктов в фонд обороны» Э. Мамедова, «Табак для Красной Армии» С. Саламзаде, «Красноармейцы в гостях у колхозников» Б. Мирзазаде, «Муштулуг» («Радостная весть») Г. Саламовой. Привлекало художников и героическое прошлое азербайджанского народа. В эти годы были написаны «Оборона крепости Бааз» С. Бахлулзаде, «Поход великого Бабека» М. Абдуллаевым, С. Шарифзаде и Б. Мирзазаде, «Дружина Джеваншира» К. Ханларовым и другие историко-батальные композиции. В портрете Бабека Шарифзаде воплотил народное представление об историческом герое. Бабек изображен в воинских доспехах на фоне бурного неба. В четких линиях профиля, в мощных руках, опирающихся на рукоять меча, во всей написанной поколенно фигуре выражена героичность натуры воина. Образ народного героя создал и Т. Тагиев в графическом портрете Кер-оглы.

Массовый героизм советских людей на фронте и в тылу послужил основой для развития портретного жан-

ра. Тагиев запечатлел образ генерала А. Асланова, Мирзазаде — снайпера И. Сулейманова, Б. Алиев — летчика С. Супруна. К достижениям этого жанра относятся также исполненные в годы войны портреты деятелей азербайджанской культуры — артиста С. Рухулла, написанный Саламзаде, поэта С. Вургуна, композитора У. Гаджибекова, писателя М. Ибрагимова, принадлежащие кисти молодого тогда художника М. Абдуллаева.

Интенсивно, с большим патриотическим подъемом работали художники азербайджанского театра. Для Азербайджанского драматического театра имени М. Азизбекова Н. Фатуллаев наряду со спектаклями на современную тему («Махаббет» М. Ибрагимова) оформлял «Фархад и Ширин» С. Вургуна и «Низами» М. Гусейна. Он стремился найти выразительные краски и формы, созвучные героическим и лирическим интонациям спектаклей. И. Ахундов создал яркие декорации и костюмы к пьесе З. Халила «Интигам» («Месть»), повествующей о совместной партизанской борьбе азербайджанцев и украинцев.

В Азербайджанском академическом театре оперы и балета имени М. Ф. Ахундова к опере «Хосров и Ширин» композитора Ниязи декорации написал А. Филиппов. Большим событием в культурной жизни республики явилась постановка в декорациях И. Сеидовой оперы К. Караева и Д. Гаджиева «Вэтэн» («Родина»), прославляющей идеи советского патриотизма и дружбы народов. Много энергии в оформление спектаклей Азербайджанского русского драматического театра имени Самеда Вургуна вложили художники С. Ефименко («Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева) и М. Сагиян («Жди меня» К. Симонова).

Несмотря на тяжелые условия военного времени, правительство Азербайджана принимало меры к развитию народных промыслов и подготовке новых кадров художников. В 1943 году в Баку было основано Художественное ремесленное училище и открыто при Азербайджанском художественном училище имени А. Азимзаде отделение прикладного искусства.

В ковроделии продолжался процесс освоения сюжетно-тематических композиций; в традиционные ковровые узоры вводились эмблемы и мотивы, взятые из современной жизни. Примером может служить ковер, выполненный к 25-летию республики по эскизу Л. Керимова: на голубом фоне среднего поля, украшенном орнаментом, помещен герб Азербайджанской ССР и юбилейная дата. К 75-летию со дня рождения В. И. Ленина в бакинской ковровой мастерской Азхалчасоюза был выткан ковер с портретом вождя.

350. А. Азимзаде. Ворона в павлиньих перьях. 1942

Созидательная работа архитекторов Азербайджана была прервана Великой Отечественной войной. Тем не менее и в это время продолжались творческие искания, которые дали ощутимые результаты в послевоенные годы, когда перед архитекторами республики встали огромные по масштабу и значению задачи.

После окончания Великой Отечественной войны расширилась выставочная деятельность в республике. Организовывались ежегодные республиканские смотры произведений изобразительного искусства, стали традиционными выставки работ художниц-женщин [51], персональные творческие отчеты, а также большие тематические выставки: «30 лет Советской Армии и Военно-Морского Флота» (1949), выставка советского плаката (1949) и другие.

Большая республиканская художественная выставка открылась в Баку в 1955 году в связи со Вторым съездом художников республики. На съезде были подведены итоги деятельности коллектива за период, прошедший с Первого съезда (1940), а также обсуждены вопросы дальнейшего развития изобразительного искусства республики.

Усилились (особенно в 50-е годы) творческие связи художников Азербайджана с братскими республиками. В 1954 году — в Баку, в 1955 — в Ереване, а в 1958 — в Тбилиси были организованы межреспубликанские художественные выставки; проводились также творческие конференции художников Закавказья, посвященные проблемам национального своеобразия и современности в искусстве. Успешно прошла выставка работ художников Закавказья в Москве, организованная летом 1954 года. Азербайджанское изобразительное искусство заняло прочное место на всесоюзных художественных выставках.

Во второй половине 50-х годов продолжается интенсивное развитие изобразительного и декоративного искусства республики. Немало интересных работ было представлено на республиканской художественной выставке 1957 года, выставке изобразительного искусства во время декады азербайджанского искусства и литературы в Москве (1959) и на республиканской юбилейной выставке в Баку, приуроченной к 40-летию установления Советской власти в Азербайджане (1960).

В послевоенные годы формируется творчество ряда талантливых художников, в частности М. Абдуллаева, посвятившего большинство живописных полотен явлениям социалистической действительности. Уже одна из ранних жанровых картин художника — «Вечер» (1947) свидетельствует о его способности подмечать значительное в будничных бытовых эпизодах. В дальнейшем художник, чутко воспринимая динамический ритм современной жизни, ищет своих героев в сфере созидательного труда. Появляются индустриальные

351. С. Саламзаде, Э. Рзакулиев, В. Токарев. Заключение первого коллективного договора между рабочими и нефтепромышленниками. 1951

пейзажи Абдуллаева, в которых сюжетно-познавательное начало тесно сочетается с эмоциональным: «Огни Мингечаура» (*илл. 353*), «По дорогам пятилетки» и другие. В первой из названных картин (1948) с глубокой силой обобщения выражен пафос труда советского человека, подчиняющего стихию своей воле.

Главная идея, положенная в основу образа картины «Строители счастья» (1951),— формирование высоких моральных качеств человека в процессе социалистического труда. Счастье, рождающееся в труде,— так можно определить ее содержание. Богатые светотеневыми переходами и рефлексами палевые и охристо-золотистые тона картины, написанной широким плотным мазком, передают красоту молодых смуглых лиц, своеобразие пейзажа. Изображенные на фоне выжженных солнцем холмов, разрытой экскаваторами земли, подъемных кранов юноша и девушка воспринимаются как созидатели не только личного, но и общенародного счастья. Во время поездки в Масаллинский район Абдуллаев создал серию жанровых полотен, посвященных людям колхозной деревни, в которых с новой силой проявились его наблюдательность, умение уловить типические черты изображаемого характера («Радость», 1956 и другие).

Портретные произведения художника отмечены чертами национального своеобразия. Ярко декоративен портрет танцовщицы А. Дильбази (1954). Психология людей тонко передана в портретах поэтов С. Рустама (1953) и С. Вургуна (1960), в интимном портрете «Моя мать» (1954).

В результате поездки в 1957 году в Индию Абдуллаев создал большую серию этюдов и картин — «Студентка из Калькутты», «Кормящая мать», «С работы», «Женщины Раджастана», посвященных современной жизни страны и ее народа. Этнографические элементы в них сочетаются с индивидуальной, национальной и социальной характеристикой людей. Индийская серия Абдуллаева завоевала широкую популярность в нашей стране и за рубежом и впоследствии была отмечена Международной премией имени Джавахарлала Неру.

Тема труда красной нитью проходит через полотна Б. Мирзазаде, посвященные промышленным пейзажам Баку и Апшерона. В характерной для художника широкой, свободной манере написано звучное по колориту полотно «На нефтяных промыслах» (1947). Индустриальные мотивы органично входят в городские пейзажи Мирзазаде: «Баку. Дом-монолит», «Дорога на поселок Монтина». В картинах «Эстакада», «Остров семи кораблей» (*илл 352*), «Резервуары» (все 1953) художник запечатлел красоту голубых просторов Каспия. В этих произведениях хорошо переданы чистые,

насыщенные, декоративные краски природы, контрасты холодных и теплых тонов, различные состояния и освещения моря. В яркой мажорной цветовой гамме решены жанровые полотна на тему труда — «Сбор хлопка» (1951), «Мы строим» (1959).

Мирзазаде работает также над портретом. Выразительно переданы темпераментное лицо, жест рук дирижера Ниязи (1951), его фигура в черном фраке красиво выделяется на нейтральном серо-серебристом фоне. Живописен портрет балерины Р. Ахундовой (1955).

В 50-х годах в семью азербайджанских живописцев влилась группа молодежи, окончившей художественные вузы в Москве и Ленинграде. Среди первых работ выделились произведения В. Самедовой, К. Сейфуллаева, Э. Мамедова, А. Абдуллаева, Х. Мамедова.

Наиболее ярко связь изобразительного искусства с современностью проявилась в жанровой живописи, получившей развитие в Азербайджане в эти годы. Образы индустриального труда запечатлены в созданных в конце 50-х годов полотнах «Перед вахтой» Б. Алиева, «Буря надвигается» Л. Фейзуллаева, «Бухта Ильича» Н. Касумова, «В ожидании поезда» А. Абдуллаева. К числу творческих удач относятся также тематические картины: «Доярки» Д. Кязимова, «Сборщицы чая» Д. Рустамова, «Раскрепощение» Х. Мамедова, «Народный герой» А. Абдулхалыка. Целый ряд полотен был посвящен жизни современной колхозной деревни. Много света, солнца в картине Э. Мамедова «Весенний базар» (1957). Яркой силой обобщения обладает созданный художником «Портрет чабана Г. Багирова» (1953). Композиция «Из страниц прошлого» (1958—1959), исполненная Мамедовым с большим драматическим чувством, разоблачает бесчеловечную эксплуатацию рабочих на старых бакинских нефтяных промыслах.

Немало внимания уделяют художники республики произведениям на историко-революционную тему. Одним из наиболее значительных произведений этого жанра явилась картина «Заключение первого коллективного договора между рабочими и нефтепромышленниками» (1951, *илл. 351*), написанная С. Саламзаде, Э. Рзакулиевым и В. Токаревым и посвященная декабрьской стачке 1904 года в Баку. Акцентируя драматический конфликт между враждующими классами, художники основное внимание уделили образам рабочих. Каждый из персонажей — это выразительно очерченный социальный тип и вместе с тем человек, наделенный индивидуальными чертами.

Стремление раскрыть драматизм исторических событий легло в основу картин 50-х годов Н. Абдурахманова: «Скорбная весть», «Арест 26 бакинских комиссаров», «Ленинское слово». Вместе с тем художник все более овладевает звонкой декоративной манерой письма, что особенно проявляется в полотнах, посвященных людям и природе Кореи (1958), а также в жанровой картине «Посадка риса» (1960).

В азербайджанской портретной живописи послевоенных лет ведущее место занял портрет-картина с отчетливо выраженным сюжетно-повествовательным началом. В этом направлении работает С. Саламзаде, создавший большую серию портретов своих современников-хлопкоробов, нефтяников, деятелей культуры. Художник стремился всесторонне охарактеризовать портретируемого, передать наиболее существенные особенности его личности и профессии. Таковы портре-

352. Б. Мирзазаде. Остров семи кораблей. 1953

353. М. Абдуллаев. Огни Мингечаура. 1948

ты Героя Советского Союза Х. Мустафаева (1947), рабочего дашкесанских рудных карьеров А. Алиева (1951), старой труженицы полей «Тети Саджи» (1958).

Другой художник-портретист, Т. Тагиев, создавший галерею образов деятелей азербайджанской культуры, акцентирует внимание на живописно-пластическом решении своих произведений. Портреты художника Б. Кенгерли и композитора К. Караева выразительны сочным письмом, четкой моделировкой. Следует особо отметить поколенный портрет С. Бахлулзаде (1955, *илл. 354*). Выражение лица известного живописца, его поза, движение руки, держащей палитру,— все говорит о творческом вдохновении портретируемого. Поэтичны, одухотворенны собирательные женские образы — «Девушка перед экзаменами», «Смуглянка»; полны обаяния и непосредственности портреты детей; выразителен обобщенный образ человека труда — «Портрет сварщика». Тагиев удачно выступает в пейзажном жанре. От картины «Баку» с мерно качающейся в бухте на волнах парусной лодкой, изображенной на фоне панорамы города, веет поэтическим очарованием.

Произведения В. Самедовой, среди которых особо выделяется портрет артистки Л. Бедирбейли, решены в лирическом плане. В портретах хлопкоробки С. Керимовой, инженера-нефтяника М. Мамедбейли (*илл. 357*) художница передала новые черты духовного облика женщины азербайджанки. Большой творческой удачей художника С. Шарифзаде явился портрет великого поэта-лирика XVI века М. Физули. В жанре портрета работает А. Керимов.

Развитие пейзажа в азербайджанской живописи, по существу, началось в послевоенные годы. Этому способствовали поездки группы художников в районы республики, где ими было выполнено много этюдов. В конце 40-х — в 50-е годы широко развернулось творчество С. Бахлулзаде, целиком посвященное пейзажу. Бахлулзаде — художник радостного лирического мироощущения, которое проявилось уже в раннем его произведении «Салют в Баку» (1947). Присущее ему тонкое дарование лирика с особой силой сказалось в пейзажах, передающих природу сельских районов Азербайджана. Таковы «Долина Гудиалчая» (*илл. 355*), «Дорога на Кыз-Бенефша», «Зеленый ковер», «Между садами», «Золотая осень» (все 1953—1954). Живописные берега горной реки, лесная поляна с дорогой, вершины белоснежных, дымчато-синих и бледно-розовых гор, обширные колхозные поля, покрытые зеленым ковром, нежное цветение плодовых садов, изумрудная зелень весны, золотое увядание осени, радужные искры утренней зари на стройных чинарах, сумеречная тишина лунного вечера — всю красоту природы вобрали в себя эти произведения. В пейзажах Бахлулзаде, воспевающего пору весеннего обновления и просторы родной земли, преобладают нежные воздушные тона. Большинство его работ — это пейзажи-картины, создающие обобщенный образ Азербайджана. Лирическая линия творчества художника находит дальнейшее развитие в пейзажах «Родные просторы» и «Вечер над Каспием», воплотивших свежесть и глубину настроения, гармонию природы.

354. Т. Тагиев. Портрет художника С. Бахлулзаде. 1955

В творчестве К. Ханларова представляют наибольший интерес пейзажи «Астара» и «Чайная плантация» (оба 1955). В жанре лирического пейзажа работают С. Ахвердов, А. Мехтиев. Живописцы стали проявлять также интерес к натюрморту. В натюрмортах Т. Тагиева, Б. Мирзазаде, М. Абдуллаева, М. Тагиева, Х. Сафаровой, Т. Садыхзаде, Т. Джавадова, Ш. Мангасарова изображенные цветы, фрукты, предметы домашнего обихода отличаются выразительностью цвета, формы, фактуры.

Новые тенденции, появившиеся в азербайджанской живописи второй половины 50-х годов, во многом связаны с именем Т. Салахова. Его творческому ви́дению свойственно глубоко эмоциональное восприятие действительности. Пафосом героики и романтики проникнута композиция «С вахты» (1957), изображающая молодых нефтяников на фоне величавой эстакады, о которую плещутся волны. Строг по композиции, сдержан в колорите пейзаж «Утренний эшелон» (1958); художник сумел будничному индустриальному мотиву придать силу образного обобщения. Картина «Ремонтники», также решенная предельно лаконично, по принципу крупнопланового кинокадра,— яркое поэтическое воплощение темы труда. Умело введя в станковую композицию элементы монументализации, автор достиг особой выразительности образов мужественных нефтяников моря, которые, словно бойцы, идут на трудовой подвиг.

Подлинным творческим вдохновением отмечен исполненный Салаховым портрет композитора Кара Караева (1960, *илл. 356*), подкупающий остротой психологической характеристики, четкостью композиционного и колористического строя. Этот портрет, написанный в духе лучших традиций советской портретной живописи, пример обобщения, способствующего раскрытию творческих, интеллектуальных начал яркой личности известного деятеля советской музыкальной культуры.

Лаконизм и экспрессия живописной формы увлекают Т. Нариманбекова. Присущие его творческому ви́дению масштабность и романтическая приподнятость нашли выражение в картине «Заря над Каспием» (1957). Экспрессией и драматизмом образов отличается композиция «За светлое будущее» (1959), посвященная 26 бакинским комиссарам. В сочных по колориту пейзажах и натюрмортах Нариманбекова сквозит чувство радости бытия.

Полнозвучная материальная живописная манера А. Джафарова впервые дала о себе знать в картинах об Индии, исполненных в конце 50-х годов,— «Выбор браслета» и «Вечерняя молитва». Оба произведения насыщены тонкими цветовыми нюансами. Запоминаются образы жизнерадостных тружениц полей, изображенных в картине «У арыка».

Композиция «Жизнь», воссоздающая операционную, раскрывает психологическую напряженность труда советских врачей.

Названные художники принесли в азербайджанскую живопись свежую струю, свидетельствующую о формировании новых ярких индивидуальностей.

Развитие скульптуры в послевоенные годы характеризуется углубленным интересом к монументальной и станковой пластике. Монументальная скульптура все чаще включается в архитектуру Баку, Сумгаита, Кировабада, Кубы, Степанекерта, Казаха и других городов республики. Она играет большую смысловую и декоративную роль во вновь создаваемых ансамблях.

Больших творческих успехов достиг в конце 40-х — в 50-е годы Ф. Абдурахманов, работающий в различных видах и жанрах пластики. В 1947 году он устанавливает памятник Низами Гянджеви в Кировабаде, отмеченный Государственной премией.

В 1949 году состоялось открытие исполненного Абдурахмановым памятника Низами в Баку (*илл. 358*). Этот монумент стал не только идейным, но и эстетическим центром площади Низами — одного из красивейших ансамблей города. Статуя решена просто и строго. В лице и фигуре Низами, во всей его осанке читаются мудрость и значительность, поза предельно спокойна. Широкая парадная лестница, вместе с террасами ведущая к монументу, как бы продолжается в ступенчатом основании пьедестала, богато украшенного декоративными элементами.

В дальнейшем Абдурахманов принимает участие во многих республиканских и всесоюзных конкурсах. Он

работает над проектом памятника Самеду Вургуну; в 1956 году получает первую премию на конкурсе за проект статуи Ибн Сины (Авиценны) для Бухары, а в 1958 — премию на конкурсе за проект памятника поэту X века Рудаки для Душанбе (архитектор М. Усейнов). Абдурахманов создал также бюсты-памятники Сухе-Батору и маршалу Чойбалсану, изваянные в мраморе и установленные на их могилах в Улан-Баторе.

Стремясь отразить типические черты современников, мастер обращается к созданию собирательных образов. В скульптурах «Чабан» (1950) и «Азербайджанка» (1958) Абдурахманов сумел воплотить образы советских людей, исполненные величия, благородства, сознания собственного достоинства.

Большой интерес проявлял скульптор и к портрету. Меткой характеристикой наделен образ архитектора М. Усейнова (1946). Творческий характер человека раскрыт также в портретах художников С. Бахлулзаде и Р. Мустафаева. Абдурахманов умеет передать многообразие душевных качеств людей, целеустремленность их исканий. В 1959 году он исполнил статую «Освобождение», в которой воскресил полный драматизма образ азербайджанской женщины, сделавшей первый шаг к своему раскрепощению. Установленная в 1960 году на высоком прямоугольном постаменте (архитектор М. Усейнов), подчеркнувшем динамичность фигуры, скульптура еще больше захватывает своим героическим пафосом.

Много и увлеченно работает в 40-х — 50-х годах Дж. Карягды. Барельеф «Фархад, рассекающий Бисутунские скалы» свидетельствует о присущем ваятелю сильном пластическом чувстве. В этом произведении темпераментной лепкой он достиг романтической приподнятости, подлинно мажорного звучания темы любви, во имя которой Фархад совершил свой подвиг.

Одной из интересных работ, созданных Карягды, является портрет Зибы Ганиевой — участницы Великой Отечественной войны. Скульптор уловил и передал сильное переживание женщины, раскрыл ее героический характер. Пластичность и четкая проработанность скульптурных форм, резкая акцентировка выразительных черт лица придают образу силу и экспрессию. Композиционной ясностью и жизненностью отличаются вылепленные Карягды портреты деятелей культуры — Бюль-Бюля, Р. Бейбутова, композитора Д. Джангирова.

В начале 50-х годов скульптор много работал над образом В. И. Ленина. Созданный им памятник (1955) для ансамбля Дома правительства в Баку решен в больших монументальных формах. Композиционное построение статуи, ее лаконизм вытекают из идейного замысла скульптора, стремившегося воплотить в монументе образ родного и близкого народу вождя революции.

В середине 50-х годов Карягды приступил к созданию памятника великому азербайджанскому сатирику

355. С. Бахлулзаде. Долина Гудиалчая. 1953

356. Т. Салахов. Портрет композитора Кара Караева. 1960

М. А. Сабиру (*илл. 359*). В самом строе образа отчетливо выражено характерное для Карягды стремление просто, без аффектации и ложного пафоса не только передать портретное сходство, но и выявить внутреннее благородство, силу воли и мужество поэта. В 1959 году скульптор начинает работу над портретом композитора Кара Караева, к образу которого он возвращается на протяжении нескольких лет.

В послевоенном творчестве П. Сабсая значительное место занял портрет. Создаваемые скульптором образы стали многограннее по характеристике, усилилась их психологическая выразительность. Живой экспрессией и глубокой типичностью отличается портрет знатного хлопкороба республики К. Самедова. Печатью зрелого мастерства отмечены выполненные Сабсаем портреты деятелей культуры и искусства — артиста С. Рухулла, писателя С. Рагимова и других. В одной из лучших работ — портрете академика И. Г. Есьмана (*илл. 361*) — подчеркнуты одухотворенная выразительность лица, сложность внутренней жизни ученого. Произведения Сабсая можно рассматривать как единый цикл превосходных социальных портретов, в которых скульптор показал себя не только хорошим психологом, но и тонким рисовальщиком, мастером безупречной формы.

Большое место в творчестве Сабсая в эти годы заняла работа над образом В. И. Ленина. Одно из лучших произведений скульптора, «В. И. Ленин» (мрамор, 1957), завоевало признание далеко за пределами нашей страны. Монументальное решение образа вождя воплощено в памятнике В. И. Ленину, отлитом в бронзе и установленном в Краснодаре в 1956 году (архитектор А. Великанов). Второй вариант памятника был сделан скульптором в 1957 году для Баку (архитектор А. Рустамбекова).

Значительный вклад в развитие портретной скульптуры Азербайджана внес рано умерший Г. Ахмедов. Через все творчество скульптора проходит тема человека-героя, сильного и мужественного. Создавая портреты конкретных лиц, хорошо улавливая сходство, Ахмедов вместе с тем видит и подчеркивает глубоко скрытые черты характера, внутреннее горение образа. Таков портрет Героя Социалистического Труда М. Мамедовой, очень тонко разработанный в своей пластической форме. Яркие правдивые образы советских людей созданы Ахмедовым и в серии портретов нефтяников республики. В лаконичной пластической форме воплощен образ знатного нефтяника Героя Социалистического Труда Р. Рустамова (1951). Скульптор создал также портрет поэта Н. Хикмета, в котором воплотил темпераментный, впечатляющий образ прогрессивного деятеля Турции, активного борца за мир.

Наряду со скульпторами старшего и среднего поколения в начале 50-х годов выявляет свое творческое

лицо и талантливая молодежь. В портретах, созданных в 50-е годы Т. Мамедовым, видна способность скульптора к обобщению, выявлению главных черт характера модели. Жизненностью, своеобразием композиции привлекает образ бесстрашного воина-разведчика М. Гусейнзаде. Выразителен исполненный в дереве портрет народного поэта С. Вургуна. В отличие от первых произведений, построенных на мягких нюансах, тонких переходах поверхностей, этой работе присущи лапидарная четкость, резкость скульптурных объемов, что придает образу особую динамичность.

Для творчества О. Эльдарова характерны сильное экспрессивное начало и тонкая психологичность. Большой удачей скульптора явился портрет «Натаван» (мрамор, 1954, *илл. 360*). Стремление передать душевное обаяние поэтессы определило своеобразие и поэтичность художественного решения портрета. Образу присущи глубокая лиричность и яркая национальная окраска, выраженная не столько одеждой и орнаментом, сколько всем обликом, тонко раскрытым характером поэтессы. Этот портрет Натаван перерос рамки камерной скульптуры и лег в основу памятника, установленного в Баку в 1960 году.

В 1957 году в Сумгаите был установлен памятник В. И. Ленину, созданный О. Эльдаровым совместно с Т. Мамедовым. В конце 50-х годов оба скульптора приступили к работе над проектом памятника М. Физули.

Глубокой лиричностью отмечены произведения М. Миркасимова. В «Портрете девушки» (гипс, 1953), обобщая основные объемы и в то же время мягко прорабатывая детали лица, скульптор подчеркивает поэтическую одухотворенность образа.

Совместная работа Миркасимова и С. Гулиева над памятником В. И. Ленину увенчалась большим успехом. В 1960 году памятник вождю был установлен в Степанакерте. Скульпторы сумели добиться в нем четкости пластической формы, ясной и устойчивой композиции. Вариант памятника был выполнен для бакинского порта.

В творчестве Гулиева выделяется портрет Рабиндраната Тагора (1954, переведен в дерево Р. Гулиевым). Убедительности образа великого индийского писателя и общественного деятеля скульптор достиг свободной и пластически сочной лепкой лица.

Поэтичность отличает работы Г. Абдуллаевой. В композиции «Материнство» облик молодой женщины, нежно приподнявшей своего малыша, проникнут большой человечностью и теплотой. Она работает также в мелкой пластике. В серии фарфоровых скульптур «Семь красавиц» (1955) Абдуллаева по-своему раскрывает литературные образы Низами, хорошо чувствуя декоративность, вытекающую из самой природы материала, его фактурных возможностей.

Оригинальность замысла отличает скульптурный портрет «Хаджар» (1960). Женщина-воин изображена гневно и пристально всматривающейся вдаль. Романтика образа усиливается выразительностью динамичной композиции.

Многообразие индивидуальностей, творческие поиски скульпторов Азербайджана в 40-е — 50-е годы свидетельствуют о формировании национальной скульптурной школы.

В послевоенные годы успешно стала развиваться книжная и станковая графика Азербайджана. Еще в 1940—1941 годах в связи с 800-летием со дня рождения Низами Гянджеви группой художников были созданы иллюстрации к его произведениям. Наиболее удачными явились акварели К. Кязимзаде к книгам для детей «Фитнэ», «Искендер и пастух», «Волшебное кольцо». К романтическим образам классической восточной поэзии Кязимзаде вновь обратился в 1954 году, создав акварели на сюжеты поэм Низами («Лейли и Меджнун») и Алишера Навои («Фархад и Ширин»). Художнику принадлежит также цикл иллюстраций к роману армянского писателя Х. Абовяна «Раны Армении».

Серию акварельных рисунков к поэме Низами «Хосров и Ширин» исполнил художник Г. Халыков. Он запечатлел романтические сцены в изящных и прочувствованных образах. В акварели «Встреча Хосрова с Ширин» Халыков, обращаясь к наследию средневековой живописи Азербайджана, творчески использовал композиционные приемы миниатюристов.

Художник М. Власов, имеющий большой опыт в области иллюстрирования и оформления книги, выступил в начале 50-х годов с рисунками на сюжеты азербайджанских сказок, а также с иллюстрациями к «Пе-

357. В. Самедова. Портрет инженера-геолога М. Мамедбейли. 1960

358. Ф. Абдурахманов. Памятник Низами Гянджеви. 1949. Баку

тербургским повестям» Н. Гоголя, роману «Седьмой крест» А. Зегерс. Эти серии, выполненные углем и карандашом, отличаются тщательной проработкой деталей. Обращаясь к историко-революционной тематике, Власов в свойственной ему четкой графической манере запечатлел в станковых рисунках карандашом эпизоды из истории революционной борьбы бакинского пролетариата.

Заметным событием в книжной графике этих лет было появление на республиканских выставках иллюстраций молодого художника О. Садыхзаде к произведениям классической русской и западноевропейской литературы — романам «Отцы и дети» И. Тургенева, «Отец Горио» О. Бальзака, а также к героической повести «На дальних берегах» И. Касумова и Г. Сеидбейли. Они привлекали интерпретацией литературных образов, творческим освоением богатых традиций русской и советской книжной иллюстрации.

В станковой графике возрос интерес художников к созданию больших графических циклов, отражающих современную жизнь и историко-революционное прошлое народа. Наиболее целеустремленно работает М. Рахманзаде. Центральная тема ее творчества — героический труд бакинских нефтяников, которому она посвятила серии однотонных и цветных автолитографий. Отличающиеся мягкой живописной манерой автолитографии цикла «Азербайджан — страна нефти» (1947) построены на образном противопоставлении старого (например, «Храм огнепоклонников») и нового («Качалка», «Морские вышки» и другие) в жизни Азербайджана. Последовательно используя этот прием, художница дает почувствовать грандиозность пути, пройденного республикой за годы Советской власти.

На основе многочисленных этюдов и набросков Рахманзаде создала большую серию цветных линогравюр «У нас на Каспии» (1953—1956, *илл. 363*). Суровые пейзажи Каспия с индустриальными сооружениями в открытом море, эстакадами, ажурными нефтяными вышками, огромными резервуарами чередуются с изображениями трудовых и жанровых эпизодов. Для каждого листа художница выбирает особый пейзажный мотив, оригинальные ракурсы, тональную гамму, придающие неповторимое своеобразие образу. Разнообразие мотивов, включающих городские и индустриальные пейзажи, а также жанровые сценки из жизни народа особенно характерны для серии «Социалистический Баку».

Как взыскательный график проявил себя М. Абдуллаев. Первую серию акварельных рисунков посвятил он социалистическому Баку (1947), запечатлев в десяти произведениях характерные эпизоды из жизни трудящихся столицы Азербайджана. В следующей серии, выполненной в тоновой акварели, оживают сцены строительства Мингечаурской гидроэлектростанции (1948). Злободневная политически острая серия акварелей «За рекой Араксом» (1950) была посвящена жизни трудящихся иранского Азербайджана. В 50-х годах Абдуллаев начинает работать как иллюстратор. Первыми были акварели к роману «Мать» М. Горького (1950—1951); каждая новая книга — это поиск. В рисунках к роману «Наступит день» М. Ибрагимова (1951), к первой книге трилогии «Шамо» С. Рагимова (1951—1954), «Комиссару» М. Гусейна (1955) худож-

359. Дж. Карягды. Памятник М. А. Сабиру. 1959. Баку

360. О. Эльдаров. Натаван. 1954

ник добивается верной передачи народного характера героя, обычаев и традиций азербайджанского народа, национального типажа.

Сравнительно медленнее развивались в послевоенные годы плакат и карикатура. Сказывалось отсутствие в республике профессиональных плакатистов и мастеров сатирического рисунка. Лишь в начале 50-х годов появились первые удачные плакаты — «Стране больше хлопка!», «Восток будет свободен» О. Садых-заде, «Мингечаургэс дала первый ток» М. Абдуллаева и другие.

Создание в 1952 году сатирического журнала «Кирпи» («Еж») активизировало работу азербайджанских графиков в области карикатуры. Если И. Ахундов, А. Наджафкули и другие посвящали сатирические рисунки бытовым темам, недостаткам в общественной и хозяйственной жизни республики, то Г. Халыков, А. Зейналов, Г. Оганов, В. Тернавский, П. Шандин изобличали поджигателей войны, захватнические планы империалистических держав, их колонизаторскую политику в отношении народов Востока. Итоги трехлетней работы коллектива художников-сатириков «Кирпи» были подведены на республиканском совещании сатириков Закавказья в Баку в марте 1956 года, где обсуждалась творческая деятельность мастеров братских республик, были намечены конкретные меры дальнейшего улучшения качества сатирических рисунков и карикатур.

Вторая половина 50-х годов примечательна интенсивным развитием книжной иллюстрации, эстампа и политического плаката. Все лучшее было показано азербайджанскими графиками в эти годы на юбилейных выставках, приуроченных к 40-летию Великого Октября, 400-летию М. Физули, декаде азербайджанской литературы и искусства в Москве, 40-летию Советского Азербайджана. Периодические творческие отчеты перед зрителями, обсуждения выставок в Баку и Москве лучше всего позволяли увидеть успехи и просчеты азербайджанской графики, способствовали развитию искусства художников.

Серии станковых рисунков и книжные иллюстрации М. Абдуллаева привлекали внимание не только ярко выраженной индивидуальностью почерка, но и уверенным мастерством. Крупноформатные иллюстрации к древнему эпосу «Китаби Деде Коркут» («Книга моего деда Коркута») поэтически воссоздали образы героической легенды. В семи больших акварельных листах серии художник успешно решил задачу синтеза реалистических изобразительных средств с декоративными формами средневековой миниатюрной живописи Азербайджана. Изящные, точные в рисунке и композиции иллюстрации к поэме «Лейли и Меджнун» М. Физули (1958) вобрали в себя мир любви, гармонии и красоты человека. Оформление этой книги представляет единый эмоциональный и пластический организм, в котором крупные яркие полосные иллюстрации созвучны всему строю других компонентов. Духом гуманизма проникнуты и иллюстрации Абдуллаева к поэме «Шаби-хиджран» («Ночь разлуки») Б. Вагабзаде. Здесь применена лаконичная и лапидарная графическая техника рисунка. В свободной линеарной манере решены юмористические заставки и картинки к «Анекдотам Моллы Насреддина».

Самые значительные достижения в области цветной автолитографии выпали на долю М. Рахманзаде. Смелые поиски в области линогравюры, характерные сложностью подхода к эстетическому освоению значительных явлений действительности, присущи Н. Бабаеву, Р. Мехтиеву, Р. Бабаеву.

Лучшие политические плакаты в конце 50-х годов были созданы Г. Халыковым, Э. Шахтахтинской, В. Геогджаевым.

Развитие театрально-декорационного искусства Азербайджана неразрывно связано с ведущими театральными коллективами республики. Лучшим художником Азербайджанского академического театра оперы и балета имени М. Ф. Ахундова остается И. Сеидова. В оформлении произведений азербайджанских композиторов, особенно мугамных[52] опер (М. Магомаева «Шах Исмаил и У. Гаджибекова «Лейли и Меджнун», *илл. 362*), она широко использует богатое наследие национального искусства. В декорациях к опере «Лейли и Меджнун» преобладает изобразительная манера, соответствующая характеру музыкальных образов. Сеидова обладает оригинальным творческим почерком, в основе которого лежит принцип живописности. Ею оформлены также классические спектакли русских и зарубежных композиторов, поставленные Азербайджанским академическим театром оперы и балета.

Первой серьезной творческой удачей художника Э. Алмасзаде явилось оформление в Театре имени

М. Ф. Ахундова балета А. Бадалбейли «Девичья башня» (1947).

В декорациях к балету С. Гаджибекова «Гюльшен» (1959) Алмасзаде прекрасно передал пейзаж преобразованной современной колхозной деревни, панораму замечательных новостроек республики. В 1952 году Алмасзаде совместно с Ф. Гусаком оформил балет Кара Караева «Семь красавиц», хорошо выразив эпоху, стиль архитектуры, колорит времени (декорации балета отмечены серебряной медалью на Всемирной выставке в Брюсселе).

Первой самостоятельной работой Э. Фаталиева, окончившего Московский художественный институт имени В. И. Сурикова, явились эскизы декораций к опере А. Рубинштейна «Демон», показавшие, что автор, освоив опыт лучших русских художников театра, умеет мыслить пространственно, достичь монументального звучания зрительных образов. Фаталиев с большой энергией работает над воплощением национального репертуара. За короткий промежуток времени им в 50-е годы оформлены в Театре имени М. Ф. Ахундова оперы «Севиль» Ф. Амирова, «Ашиг Гариб» З. Гаджибекова, «Асли и Керем» и «Кер-оглы» У. Гаджибекова, «Азад» Д. Джангирова. В декорациях Фаталиева к опере «Кер-оглы» (эскизы костюмов К. Кязимзаде) художнику удалось добиться масштабности и композиционной четкости, а также эмоциональной выразительности колористического строя.

Плодотворному развитию азербайджанского театрально-декорационного искусства способствуют творческие взаимосвязи с искусством братских республик, о чем свидетельствует, например, работа ленинградского художника В. Доррера, оформившего балеты Кара Караева «Семь красавиц», «Тропою грома» (1959—1960).

Воплощение образа современника стало основной тенденцией, характеризующей развитие Азербайджанского драматического театра имени М. Азизбекова, особенно во второй половине 50-х годов. Ведущий художник театра Н. Фатуллаев еще в конце 40-х — начале 50-х годов оформил пьесы «Вешние воды» И. Эфендиева, «Бухта Ильича» Д. Меджнунбекова, «Багар» М. Тахмасиб, «Утро Востока» Э. Мамедханлы, «Рассказ о Турции» Н. Хикмета. Его декорации отличались простотой реалистических изобразительных средств. К числу наиболее интересных работ Фатуллаева относятся оформления пьес Д. Джабарлы «В 1905 году» и «Алмас», драмы С. Вургуна «Багиф», а также (совместно с Б. Афганлы) трагедии «Отелло» В. Шекспира.

В творчестве И. Ахундова основное место заняли азербайджанская классическая и современная драматургия. Особенно удачно оформление пьес «Айдынлыг» С. Рахмана и «Увядшие цветы» Д. Джабарлы. Простыми конструкциями и легкими писаными декорациями Ахундов добился выразительности оформления романтической пьесы в стихах «Шейх Санан» Г. Джавида.

Б. Афганлы в начале творческого пути работала преимущественно над эскизами костюмов, которые отличаются уверенным рисунком, нежной гаммой красок («Индийская красавица», 1959 и другие). Глубокие знания дореволюционного и современного народного быта обнаружила художница в оформлении комедий А. Ахвердиева «Из-под дождя да в ливень» (1955), «Красавица Ширвана» Э. Мамедханлы (1957) и других спектаклей. В эскизах костюмов к постановкам «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун» Афганлы творчески использовала традиции классической миниатюры.

361. П. Сабсай. Академик И. Г. Есьман. 1956

С. Шарифзаде, работая в Азербайджанском театре юного зрителя имени М. Горького и в Театре имени М. Азизбекова, оформил постановки «Фитнэ» А. Шаика, «Медведь, победитель разбойника» М. Ф. Ахундова, «Хижина дяди Тома» Б. Стоу и некоторые другие. Декорации и костюмы, созданные им к исторической драме «Джеваншир» М. Гусейна, поставленной Театром имени М. Азизбекова в 1957 году, передают пафос освободительной борьбы далекой от нас эпохи, помогают раскрыть идею спектакля.

С. Ефименко и М. Сагиян работали в Азербайджанском русском драматическом театре над оформлением постановок произведений М. Горького и Ф. Достоевского, В. Маяковского и А. Арбузова, Н. Хикмета, Э. Мамедханлы и Г. Сеидбейли.

Творчество А. Аббасова было связано с Азербайджанским театром музыкальной комедии. Его декорациям и костюмам к опереттам — «Аршин мал алан» (1946) У. Гаджибекова, «Дурна» (1947) С. Рустамова, «Улдуз» (1948) С. Алескерова, «Гёзун айдын» (1951) Ф. Амирова — свойственны реалистическая простота изобразительного языка и разнообразие художественных средств.

Крупным событием театрально-художественной жизни республики явилась прошедшая с большим успехом в Москве в 1959 году декада азербайджанского искусства и литературы. Здесь были показаны оперы У. Гаджибекова «Кер-оглы», оформленная И. Сеидовой, и Ф. Амирова «Севиль» (художник Э. Фаталиев), а также ряд спектаклей драматических театров в декорациях Б. Афганлы, Н. Фатуллаева и других художников.

В послевоенные годы декоративно-прикладное искусство широко используется в оформлении фасадов и интерьеров зданий: дворцов культуры, клубов, домов техники и других общественных сооружений. В этой работе наряду с художниками декоративно-прикладного искусства принимали участие также живописцы и скульпторы, выполнявшие тематические панно, барельефы и статуи. Одной из наибольших удач такого оформления являлось убранство интерьеров азербайджанского павильона на ВСХВ, авторами которого были И. Ахундов и Г. Халыков. Они широко использовали в декоре зала мотивы национальной орнаментики, резные и лепные украшения.

В течение 50-х годов приемами декоративно-прикладного искусства были оформлены в Баку строгие интерьеры Дворца культуры имени С. Шаумяна в Шаумянском районе и Дворца культуры в Лок-Батане, Дворца культуры имени Г. Орджоникидзе, Дома культуры моряков Каспийского флота на Баилове, Клуба цементников в Карадаге, а также колхозные клубы в Агдамском, Масаллинском и Евлахском районах. В оформлении Дворца культуры имени Ильича в Баку художники Г. Георгбекян, Т. Гукасов, Л. Гу-

362. И. Сеидова. Эскиз декорации к опере «Лейли и Меджнун» У. Гаджибекова. 1958

рицкий широко использовали произведения станковой живописи, монументальную роспись и лепку.

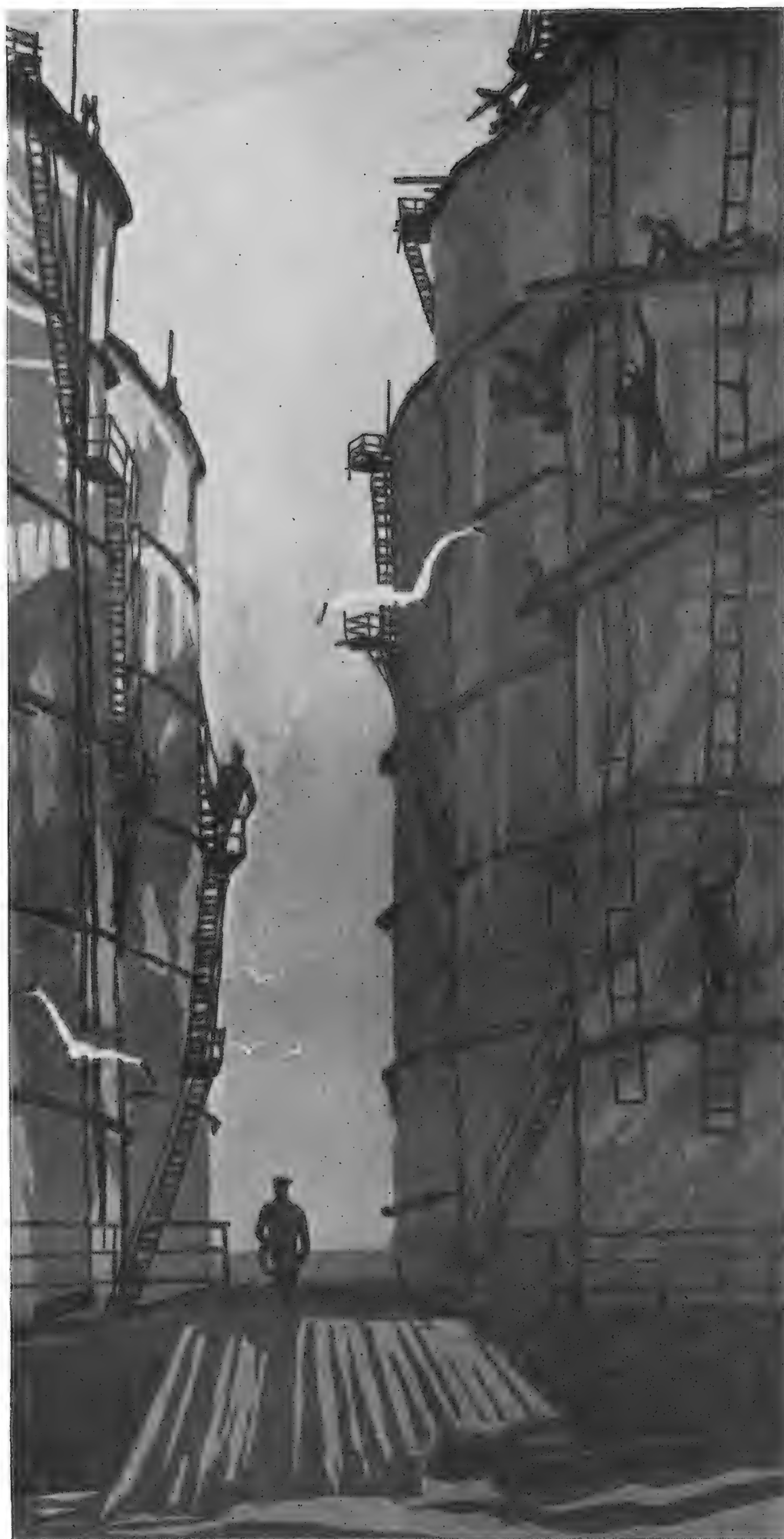
Из крупных промышленных производств Азербайджана следует назвать шелкоткацкий комбинат имени В. И. Ленина в Нухе, который вырабатывал ткани с набивным (способом фото-фильм печати) рисунком. Ткани этого комбината получили в республике широкое распространение, хотя ассортимент их был еще довольно беден по рисункам и расцветкам.

Развитие коврового искусства в конце 40-х — в 50-х годах шло в двух уже сложившихся направлениях. С одной стороны, продолжался выпуск ковровыми артелями и мастерскими Азхалчасоюза массовых орнаментальных ковров для широкого потребления. С другой — велась работа над сюжетно-тематическими коврами.

Орнаментальные ковровые изделия в основном продолжают повторять традиционные образцы. Определенная ограниченность наблюдается и в форматах ковровых изделий, не связанных с габаритами современного типового жилья. Сюжетно-тематические ковры воспроизводили портреты вождей и деятелей культуры или были посвящены знаменательным историческим событиям. Таковы, например, выполненные под руководством Л. Керимова портретные ковры с изображениями ученых и ковры, созданные к различным юбилейным датам. Большую творческую выдумку Керимов вложил в огромный (75 кв. м) тематический ковер, посвященный 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции, исполненный им в 1957 году в творческом содружестве с художниками-графиками К. Кязимзаде и И. Ахундовым. На среднем поле ковра в овальном медальоне выткан портрет В. И. Ленина, а в малых медальонах — эпизоды из его революционной и государственной деятельности. В медальонах обрамления воспроизведены славные эпизоды из истории Великой Октябрьской социалистической революции, установления Советской власти и социалистического строительства в Азербайджане. Сюжетные изображения трактованы авторами реалистически, но с элементами декоративности и плоскостности, которые связали эти мотивы с орнаментальным декором и полем ковра. Поэтому обильно насыщенный сюжетными мотивами ковер не утратил своей специфики.

Творчество Керимова отличается большой многогранностью. Он оказал влияние на ряд областей азербайджанского декоративно-прикладного искусства. Помимо ковров, интересны его работы по оформлению книг: стихов С. Вургуна, Расул-Рзы (обе 1946), собрания сочинений Мирзазаде Эшги (1947), ряда музыкальных произведений. В декоре различных изделий из драгоценных металлов, перламутра, слоновой кости, эмали художник широко применяет инкрустацию, резьбу, роспись и рельефы; он создает прекрасные орнаментальные композиции, в которых творчески использует традиционные мотивы азербайджанского декоративного искусства.

В создании тематических ковров в этот период пробовали свои силы и молодые специалисты, среди которых в первую очередь следует назвать К. Алиева. Им выполнены как орнаментальные, так и сюжетно-тематические ковры. Одной из интересных его работ является художественный ковер, посвященный 400-летию со дня рождения Физули (1958). В узоре Алиев пользуется условными, плоскостными средствами, добиваясь связи изобразительных мотивов и материала ковра.



363. М. Рахманзаде. В открытом море. Из серии «У нас на Каспии». 1953—1956

Художественная керамика получила развитие в творчестве скульпторов З. Мамедовой и Г. Абдуллаевой, создавших ряд произведений малой пластики. Кроме того, в рассматриваемый период в художественную керамику пришли новые творческие силы, по-

364. Л. Руднев, В. Мунц. Здание Дома правительства Азербайджанской ССР. 1951. Баку

лучившие специальное образование в вузах Москвы, Ленинграда, Львова. Они смело берутся за создание новых образцов монументально-декоративной и массово-бытовой керамики. Успешно работают Р. Халафов, О. Шихалиев (*илл. 366*), Г. Гусейнов, Т. Агабабаев, Г. Алескеров, С. Шахсуварова и другие.

В послевоенные годы широко развернулись работы по проектированию и строительству новых городов — Сумгаита, Дашкесана, Мингечаура. Выполняя эти ответственные и трудные задачи, архитекторы решали сложный комплекс градостроительных и технических вопросов, проектировали и строили огромное число жилых домов, административных, культурно-бытовых и общественных зданий.

Значительными были градостроительные работы в Кировабаде, центральная площадь которого застраивалась административными и культурно-бытовыми зданиями, в Нахичевани и других городах республики. Проектировались также жилые дома для колхозных сел.

Большое место в общем процессе развития архитектуры Азербайджана этого периода занимали градостроительные работы в Баку. Коренная реконструкция центральных площадей (Низами, имени Карла Маркса и других), основных магистралей (улиц имени Низами, Басина, 28 Апреля, Гуси Гаджиева, Советской и других) и ответственных градостроительных узлов, создание новых площадей и скверов, расширение улиц и их застройка, возведение многочисленных домов, общественных и культурно-бытовых сооружений, наконец, значительная работа по благоустройству и озеленению города — все это положительно сказалось в общем архитектурно-художественном облике столицы республики.

В послевоенные годы архитектура Азербайджана обогатилась рядом значительных произведений зодчества.

Завершилось строительство Дома правительства (архитекторы Л. Руднев, В. Мунц, *илл. 364*). Это монументальное здание с крупными и выразительными архитектурными формами стало композиционным центром огромной площади В. И. Ленина. Величественный монумент В. И. Ленина (скульптор Дж. Карягды), установленный на площади, и здание Дома правительства идейно-художественно объединены и являются одним из лучших образцов подлинного синтеза архитектуры и скульптуры.

В 1951 году был открыт республиканский стадион на 45 000 мест (архитекторы О. Исаев, Л. Гонсиоровский, Г. Сергеев), который по планировочному и архитектурному решению явился одним из лучших стадионов Советского Союза.

В течение 50-х годов в Баку были построены крупные здания: азербайджанской Государственной публичной библиотеки (архитектор М. Усейнов, *илл. 365*), Азербайджанского драматического театра имени

М. Азизбекова (архитекторы Г. Ализаде, М. Мадатов), филиала Государственного музея В. И. Ленина (архитектор Г. Меджидов). Особенно следует отметить начало строительства комплекса зданий Академии наук Азербайджанской ССР, сооружавшегося в Нагорной части по проекту М. Усейнова. Центральное место в этом крупнейшем архитектурном ансамбле города занимает здание Президиума Академии.

Определяющее значение в развитии архитектуры Азербайджана послевоенного времени имело строительство жилых домов.

Правда, в решении многих зданий этого периода, и в том числе жилых, обнаруживались некоторые принципиальные недостатки. Стремясь придать постройкам ненужные величественность и помпезность, архитекторы нередко шли по пути нарочитого усложнения композиций, оснащения их многочисленными деталями и декоративными мотивами. Подобные недостатки имели место в ряде жилых домов, построенных в Баку в 1946—1954 годах (жилой дом работников науки С. Дадашева и М. Усейнова, 1946).

Однако в жилом строительстве столицы и в эти годы были известные успехи. Архитектура жилых домов завода имени Парижской коммуны, нефтяников и строителей на проспекте Нефтяников (архитектор М. Усейнов), домов поселка Монтина (архитекторы Э. Касимзаде, И. Вартанесов, Э. Исмайлов), здания Азэнерго по улице Низами (архитектор Э. Исмайлов) сдержанна, вытекает из планировочной структуры. Особенно следует отметить как удачу дома, построенные в Сумгаите по проекту архитектора Г. Меджидова.

В архитектуре послевоенного времени видное место занимают мемориальные сооружения, среди которых особо примечателен мавзолей, возведенный в 1946 году над могилой Низами, недалеко от Кировабада. В его выразительном архитектурном решении авторы (архитекторы И. Вахутин, А. Саркисов) свободно ис-

365. М. Усейнов. Здание Государственной публичной библиотеки имени М. Ф. Ахундова. 1960. Баку

пользовали композиционные приемы и декоративные элементы, характерные для зодчества Азербайджана XII—XV веков.

Во второй половине 50-х годов в развитии зодчества Азербайджанской ССР наступил новый этап, проникнутый прогрессивными архитектурно-строительными тенденциями. Определяющим для развития архитектуры этого периода становится массовое жилое строительство на свободных территориях. Характерным примером являются Салаханы — первый микрорайон Баку, застроенный типовыми пятиэтажными каменными домами. Увеличение объема массового жилищного и культурно-бытового строительства требовало коренной перестройки методов работы. Выявилась настоятельная необходимость широкой индустриализации строительства. Существенно изменился эстстический облик культурно-бытовых и других общественных сооружений. Удачными примерами архитектуры того времени служат здания Центрального универмага (архитектор Н. Кенгерли) и аэровокзала (архитектор Г. Меджидов) в Баку. Для них характерны ясность композиционного строя, лаконичность архитектурного образа.

В архитектуре послевоенных лет большой размах получило промышленное строительство. В Баку, Сумгаите, Кировабаде и других городах создавались крупные промышленные предприятия. Коренным образом изменился архитектурный облик городов и районных центров Азербайджана, и в первую очередь Кировабада, Нахичевани, Степанакерта.

366. О. Шихалиев. Декоративная ваза «Хосров и Ширин». 1958

ИСКУССТВО УЗБЕКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Активной и многогранной была художественная жизнь Узбекистана в годы Великой Отечественной войны, хотя многие художники ушли на фронт. В рядах Советской Армии сражались С. Абдуллаев, удостоенный высокого звания Героя Советского Союза, В. Кайдалов, С. Мальт, А. Ошейко, А. Разыков и многие другие художники республики.

За годы войны Союз художников Узбекистана устроил свыше ста выставок. Первая из них открылась 27 июля 1941 года в Ташкенте. Выставки, посвященные 25-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции (1943), и «Узбекистан в Отечественной войне» (1944) были республиканскими по масштабу. В работе союза участвовали крупные мастера, эвакуированные из Москвы и других городов: С. Герасимов, М. Авилов, Д. Моор, И. Грабарь, В. Сварог, В. Касиян, И. Павлов. В Узбекистане находились и вели работу Российская Академия художеств, московский и харьковский художественные институты. Творческое общение с виднейшими советскими мастерами и тесная связь с крупнейшими учебными заведениями благотворно повлияли на рост профессионального мастерства художников Узбекистана. Вместе с тем патриотический подъем военных лет раскрыл лучшие гражданские стороны их творчества.

Уже в первые дни войны на улицах Ташкента появились огромные и яркие «Агитокна», в дальнейшем называвшиеся «Окна УзТАГ», звавшие народ на борьбу с фашизмом. К плакатистам и графикам — В. Рождественскому, М. Рейху, В. Кайдалову и С. Мальту (позднее призванных в армию), К. Чепракову, Г. Карлову, В. Кедрину присоединились живописцы и театральные художники — Л. Абдуллаев, В. Уфимцев, Н. Кашина, М. Аринин, И. Вальденберг. Д. Ушаков и многие другие. Агитплакаты стали выпускать в Самарканде и в Фергане.

Среди «Окон», зовущих к борьбе с врагом, особо энергичной, напряженной композицией выделяются исполненные Рождественским листы «Держи свой путь на запад, богатырь!», «Любимые сыны! Еще прочнее крепите в рядах Красной Армии искреннюю дружбу народов СССР» («Окно УзТАГ» № 263, *илл. 367*). Темой плакатов многих художников послужил напряженный труд в заводских цехах и на колхозных полях, где работали главным образом женщины, выращивая необходимый стране хлопок. Таковы произведения Л. Абдуллаева «Работая, как надо, скрепляя тыл и фронт, ударная бригада берется за ремонт!», Уфимцева «Больше хлопка Родине!», плакаты Кайдалова на тему хлопок — стратегическое сырье, Мальта «Заботясь о бойцах, не забываем о врагах», Рейха «Болтуны — пособники врага!». Продолжая свою любимую тему — духовного роста узбекской женщины,— Кашина создала выразительный красочный плакат «Страна на фронт бойца зовет, иди, подруга, на завод».

Наряду с плакатом в годы войны в Узбекистане развивались и другие виды графики. В газетах и журналах работали В. Кайдалов, В. Рождественский, А. Венедиктов, С. Марфин, К. Чепраков, С. Мальт. В Госиздате УзССР художественный отдел возглавлял И. Икрамов, сам выполнявший большую работу по оформлению книг (роман «Навои» Айбека, «Правда о Гитлере» В. Лежнева, поэмы Фазила Юлдашева). Свыше пятисот станковых обличительных по содержанию произведений графики исполнил Г. Карлов («Великое одичание», «О зверствах фашизма», серия акварелей «Свастика» и другие).

В 1943 году художники В. Рождественский, Б. Жуков и М. Аринин выезжали на Северо-Кавказский фронт, где собирали документальный материал. По возвращении в Ташкент Рождественский создал серию композиций на фронтовые темы, которые вошли в альбом литографий «Художники Узбекистана о Великой Отечественной войне». Альбом этот, изданный в 1945 году, объединил все лучшие произведения графики Узбекистана, исполненные во время войны.

Уже в первые месяцы войны изменилось содержание живописи, многие художники обратились к батальным темам. Таковы картины У. Тансыкбаева «Внезапный удар», О. Татевосьяна «Кавалерийская атака», В. Уфимцева «Вперед за Днепр».

Весной 1942 года с делегацией узбекского народа на фронт выехал Тансыкбаев. Вернувшись, он написал 15 полотен под общим названием «По следам войны». В этих страстных, созданных по горячим впечатлени-

ям работах художник запечатлел героический подвиг советских людей. Небольшие по размеру, суровые и сдержанные по колориту, произведения Тансыкбаева наполнены ненавистью к врагу и глубоким уважением к борющемуся народу. Несколько работ этой серии — «Единоборство», «Воздушный пикет» и другие — посвящены собственно батальным сценам. Тревожное фронтовое небо, озаренное пламенем пожарищ, развороченные дороги, остовы сгоревших зданий — то, что за собой оставляли фашисты, запечатлел художник в полотнах «Путь зверя», «По дорогам войны». Еще горизонт окутан тяжелым дымом, еще слышен гул близкого сражения, а старик крестьянин, не сняв винтовки с плеча, начал пахать («Прифронтовой колхоз»).

П. Беньков создает в годы войны десятки пейзажей и жанровые картины — «Подруги (письмо с фронта)», «Подарок бойцу» и другие, проникнутые чувством любви к Родине. В полной гармонии с природой трактует художник образы юных узбечек, изящных, живых, энергичных.

Н. Кашина, не прекращая работы над плакатами, пишет сочные декоративные полотна. Обаятельный женский образ воплотила она в произведении «Девушка с бубном» (1945, *илл. 368*). В этой картине, полной света и солнца, пленяют мягкая одухотворенность облика девушки, грация жеста, ясный взгляд красивых глаз.

В. Уфимцева в эти годы привлекает жанр военного натюрморта («Оружие», «Гармонь» и другие). А. Волков создает интересный «Автопортрет» (1944, *илл. 369*), характеризующий напряженное творческое состояние художника, выполняющего свой гражданский долг в годы Великой Отечественной войны.

Картины, посвященные Самарканду, пишет О. Татевосьян. Маленькие по размеру, построенные на ярких контрастах цвета, они раскрывают красоту древних архитектурных памятников, бытовые сценки на базарах и улицах. Над пейзажем работают Р. Тимуров и Н. Карахан.

В годы войны сформировалось творчество национальных художников Л. Абдуллаева, А. Абдуллаева, Ш. Хасановой, в предвоенные годы окончивших Ташкентское художественное училище. В картине «Агитатор на Северном Ташкентском канале» (1943) раскрылся композиционный дар Л. Абдуллаева. А. Абдуллаев много ездил по колхозам и народным стройкам, писал портреты передовых людей.

Годы Великой Отечественной войны для многих художников Узбекистана стали временем их идейно-художественного роста.

367. В. Рождественский. Любимые сыны! Еще прочнее крепите в рядах Красной Армии искреннюю дружбу народов СССР. «Окно УзТАГ» № 263. 1942

Интерес к тематической картине — важная черта первых послевоенных лет в живописи Узбекистана. Именно в этот период появляются три наиболее значительные, связанные с Отечественной войной произведения: отмеченное глубоким знанием национального уклада и характеров людей — «Встреча демобилизованных» (1947) Л. Абдуллаева, основанное на личных наблюдениях участника Квантунского прорыва — «На Сахалянском направлении» (1947) В. Кайдалова и обличающее зверства врага — «В фашистском застенке» (1949) М. Аринина.

В 40-е — 50-е годы в живописи Узбекистана наблюдаются разнообразные творческие тенденции. Одна из них, проявившаяся по преимуществу в тематической живописи, основывалась на непосредственном изучении натуры и связывалась с четко разработанным сюжетом. Представители этой тенденции — В. Кайдалов, М. Аринин, В. Уфимцев, Л. Абдуллаев — в лучших своих произведениях опираются на классическое русское реалистическое наследие. Тенденции другого порядка проявились не только в станковой, но и в монументальной живописи. Здесь, с одной стороны, отчетливо наблюдалось следование декоративным тенденциям 30-х годов — А. Волков, Н. Карахан, Н. Кашина, отчасти У. Тансыкбаев и О. Татевосьян, проступающим сквозь индивидуальную стилистическую манеру каждого из названных мастеров. С другой стороны, имело место стремление возродить традиции среднеазиатской миниатюры и монументальной живописи — А. Николаев (Усто-Мумин), стенные росписи Ч. Ахмарова, портреты узбекских поэтесс Ш. Хасановой. Однако все названные художники при наличии подчас острых расхождений и споров между ними опирались на принципы социалистического реализма, стремились решить задачи, которые выдвигала перед искусством жизнь.

368. Н. Кашина. Девушка с бубном. 1945

369. А. Волков. Автопортрет. 1944

Первым опытом монументальной живописи в Советском Узбекистане явились произведения Ч. Ахмарова, выполненные им в новом здании Узбекского государственного театра оперы и балета имени Алишера Навои (1944—1947). На первом этаже на стенах центрального фойе были исполнены аллегории муз театра, живописи, музыки и поэзии, воплощенные в образах узбекских женщин; фойе второго этажа украсили четыре композиции на темы поэм Алишера Навои: «Фархад и Ширин» (*илл. 370*), «Вал Искандера», «Семь планет», «Лейли и Меджнун». Эти композиции, напоминая классические миниатюры, отличаются уравновешенностью, четкостью линий, плавностью силуэтов, локальностью колорита. Вместе с тем творческий подход Ахмарова к художественному наследию сказался не только в самостоятельном и современном понимании образного строя произведения, но также и в отборе характеров и национального типажа, почерпнутых из многолетних наблюдений.

Двухъярусные композиции росписей хорошо вписаны в орнаментальное обрамление, созвучны общему архитектурно-декоративному решению интерьера. В этом проявилось на редкость удачное содружество художника с узбекскими народными мастерами.

Разнообразие жанров заметно в послевоенные годы в станковой живописи.

Видный представитель старшего поколения национальных художников Советского Узбекистана Л. Абдуллаев в 1948 году создал одно из лучших своих полотен — «Освоители пустыни» (*илл. 371*). Пафос созидательного труда получил в этом актуальном по теме произведении убедительное воплощение. Мастерство художника проявилось в умелой композиции, типичности и характерности изображенных молодых героев.

В жанре исторической живописи начало 50-х годов отмечено появлением двух наиболее значительных произведений: картины В. Уфимцева и В. Размахова «Хамза» (1952) и картины В. Евенко «Едет бек» (1954). Содружество уже опытного к тому времени исторического живописца Уфимцева, обладающего глубиной воображения, и портретиста Размахова, отличающегося любовью к тщательности и завершенности выполнения, было плодотворным. Художники создали впечатляющую, волнующую зрителей картину, подчеркнули реакционнейшую роль байства и мусульманского духовенства, препятствовавших строительству социалистической жизни, за победу которой отдал жизнь Хамза Хакимзаде. Картина «Едет бек» раскрывает, по существу, ту же тему борьбы народа с угнетателями. Она содержит выразительные образы как представителей народа, открыто или затаенно проявляющих ненависть к сатрапу эмира Бухары, так и подобострастно кланяющихся беку баев и служителей религии.

Значительное развитие в конце 40-х — в 50-х годах получила жанровая живопись. Одним из последних произведений Бенькова было полотно «Девушка с дутаром» (1947), в котором художник со свойственным ему мастерством портретиста создал яркий по национальной характеристике образ девушки из Самарканда и еще раз показал свое умение средствами тональной живописи тонко и верно передавать световоздушную среду.

З. Ковалевская написала картину «Вышивальщицы» (1947), запечатлевшую в свободно построенной композиции на фоне руин Биби-Ханым образы занятых своим трудом самаркандских женщин-вышивальщиц сюзане. Продолжая работать над портретом, Ковалевская создает образ художника М. Теплова (1952). Ученик Н. Ге, проживший долгую, равную почти веку жизнь, Теплов психологически охарактеризован как человек ясного, пытливого ума, не гаснущего интереса к окружающему.

Н. Кашина, виднейший узбекистанский жанрист, в 1949 году завершила две свои самые значительные картины этого времени: «Обеденный перерыв» и «Успех звена», которые развивают ее довоенную тему — «Женщина в колхозе — большая сила». Кашина, на ранних этапах творчества тяготевшая к импрессионизму, а позднее к декоративизму, стремится овладеть материальностью окружающего мира, не утрачивая, однако, присущего ей постоянного интереса к разре-

370. Ч. Ахмаров. Фархад и Ширин. 1944—1947

шению колористических задач. Значительны также натюрморты Кашиной этого времени — красочный гимн солнцу и плодородию узбекской земли.

На выставке произведений художников Узбекистана в Ташкенте в 1954 году обращало внимание жанровое полотно выпускника Ленинградского института имени И. Е. Репина М. Саидова «Нормы не сдал». В этом произведении молодой художник проявил стремление к психологическому, содержащему драматический конфликт, раскрытию темы колхозной жизни, внимательному наблюдению натуры.

В области портретной живописи в послевоенные годы наиболее активно и успешно выступает А. Абдуллаев. В 1946 году художник создал очень удачный портрет узбекского актера А. Хидоятова, который позировал Абдуллаеву в костюме и гриме Отелло (*илл. 372*). Величественная патетика образа, созданного Хидоятовым — одним из самых замечательных исполнителей роли Отелло на советской и мировой сцене,— захватила и вдохновила молодого портретиста. Это произведение Абдуллаева привлекает к себе яркостью и взволнованностью восприятия и раскрытия личности знаменитого артиста. В 1948—1950 годах Абдуллаев упорно работает над образом хлопкороба Героя Социалистического Труда Назарали Ниязова, портрет которого он, добиваясь наиболее выразительного решения, пишет в нескольких вариантах.

Как даровитый портретист, способный средствами колорита и композиции донести до зрителя значительность личности, входит в живопись Узбекистана Ю. Елизаров, автор «Портрета писателя С. Айни». Интересны поздние портреты А. Волкова.

В рассматриваемый период на собраниях художников и обсуждениях выставок все чаще звучал призыв к воплощению в живописи узбекистанского пейзажа. Словно бы отвечая на этот призыв, талантливейший художник У. Тансыкбаев от музыкально-лирических, этюдных в своей основе пейзажей первых послевоенных лет («Ночной полив», «Сбор урожая в рисовом колхозе») переходит к пейзажам-картинам. При этом отчетливо проявившееся во всей узбекистанской живописи тех лет стремление к завершенности, законченности художественного произведения ведет Тансыкбаева к созданию панорамно-многоплановых, нередко объединенных в серии пейзажных картин, отличающихся особой тщательностью и детализированностью

371. Л. Абдуллаев. Освоители пустыни. 1948

372. А. Абдуллаев. Абрар Хидоятов в роли Отелло. 1946

373. У. Тансыкбаев. Вечер на Иссык-Куле. 1951

выполнения. Таковы его произведения начала 50-х годов: «Родной край», «Вечер на Иссык-Куле» (*илл. 373*), «Сырдарья» и другие. В 1957 году Тансыкбаев пишет ставшую широко известной картину «Утро Кайраккумской ГЭС» *илл. 374*), в которой воплощает образ среднеазиатской природы, преобразованной созидательной деятельностью советских людей. Она открыла новый этап в творчестве Тансыкбаева.

В послевоенные годы формируется в мастера камерно-лирического пейзажа самаркандский художник Р. Тимуров; постепенно складывается в своеобразного пейзажиста ташкентский живописец Қ. Богодухов. Свои лучшие пейзажи, воплотившие звучную гармонию красок природы Узбекистана, в конце 50-х годов создает Н. Қарахан («Золотая осень», *илл. 375*; «Вечер в горах»; «Цветущая долина» и другие).

Наряду с плодотворной деятельностью мастеров старшего и среднего поколения во второй половине 50-х годов с возрастающей активностью заявляют о себе молодые живописцы — выпускники Ленинградского института имени И. Е. Репина, а также художественных учебных заведений Москвы, Харькова, Ташкента. Среди их произведений значительным тематическим полотном явилась картина В. Жмакина «Женщина без паранджи» (1957, *илл. 376*), остро, по-новому раскрывшая тему раскрепощения женщины Узбекистана. В жанре портрета успеха добились Р. Ахмедов («Материнское раздумье», 1956, *илл. 377*) и Т. Оганесов («Портрет писателя С. П. Бородина», 1957).

В графике Узбекистана послевоенные годы были временем развития книги и плаката. Тематика политического плаката была подчинена задачам роста хлопководства и отображения памятных дат. В качестве плакатистов энергично выступают В. Қайдалов, М. Қалинин, Қ. Чепраков, С. Мальт, А. Венедиктов, а в середине 50-х годов — Н. Қашина и В. Уфимцев.

Национальные традиции в области книжной графики развивал И. Икрамов. В его послевоенном творчестве постепенно нарастало зрелое мастерство, проявлялись изящество в пропорциях и общем архитектоническом решении книги, любовь к цвету и умелое его использование, прочная связь с наследием среднеазиатского книжного, архитектурного и прикладного орнамента (оформление книги Г. Гуляма «Счастье родной земли», избранных стихотворений Мукими, «Қанона врачебной науки» Авиценны, сочинений Бируни, романа П. Павленко «Счастье» и других).

В опытного мастера книжной графики складывается Кайдалов. Художник выступает и как создатель тоновых иллюстраций и в качестве автора общего художественного решения книги. К числу лучших его работ в этой области должно быть отнесено оформление романов М. Шевердина «По волчьему следу» и «Санджар Непобедимый», а также узбекского народного эпоса «Алпамыш». Иллюстрации Кайдалова к каракалпакской народной поэме «Сорок девушек» («Кырк кыз», издана в Москве в 1956 году, *илл. 378*), выполненные черной акварелью, отмечены единством их стиля с духом литературного источника, значительностью чеканных образов и композиции.

В области книжной графики активно и плодотворно работали К. Чепраков, В. Кедрин, С. Марфин, А. Венедиктов, А. Ошейко, а также В. Еремян — выдающийся художник узбекского кино.

Станковая графика развивалась в Узбекистане медленнее. Лишь к середине 50-х годов на выставках появляются архитектурные пейзажи в технике офорта Кедрина и посвященные образу В. И. Ленина литографии Кайдалова.

И в конце 50-х годов книжная графика опережала в активности развития станковую. Ее лучшие образцы в это время создали такие даровитые и опытные мастера, как И. Икрамов, а также приехавшие в Узбекистан в конце 40-х годов Г. Соколов, М. Щировский.

Узбекистанское ваяние 40-х — начала 50-х годов характеризуется преобладанием станковой скульптуры. Единственный монумент — памятник великому узбекскому поэту Алишеру Навои, выполненный скульптором Л. Дитрихом, установлен в Ташкенте в 1949 году как завершение посвященных Навои юбилейных торжеств.

Активность скульпторов проявлялась преимущественно на текущих художественных выставках. А. Иванов в начале 50-х годов завершает работу над портретами Героев Социалистического Труда — передовых хлопкоробов Узбекистана. В этих произведениях он раскрылся как даровитый скульптор-портретист. Созданные им образы, несмотря на то что костюмы и регалии сближают их между собой, глубоко различны по характеру: полна сознания собственного достоинства мужественная М. Убайдуллаева, сдержанна уди-

374. У. Тансыкбаев. Утро Кайраккумской ГЭС. 1957

375. Н. Карахан. Золотая осень. 1957

376. В. Жмакин. Женщина без паранджи. 1957

вительно скромная З. Муталова, приветлива пышущая здоровьем О. Юлдашева. К лучшим произведениям Иванова относится и полуфигура блестящей узбекской танцовщицы и хореографа М. Тургунбаевой (*илл. 379*). Не нарушающие цельности пластической композиции танцевальные движения рук Тургунбаевой раскрывают жизненный пафос артистки.

На художественных выставках экспонировалась также портретная и жанровая скульптура О. Коржинской, Ф. Грищенко, Н. Крымской. Последняя, создав в 1957 году два монументальных горельефа с изображениями балерин на фасаде хореографического училища в Ташкенте, статую Победы для парка Победы в Ташкенте (1959), ряд декоративных статуй, внесла значительный вклад в развитие монументально-декоративной скульптуры Узбекистана.

В конце рассматриваемого периода кадры скульпторов постепенно стали пополняться молодежью: на выставках появились произведения М. Мусабаева, П. Челышева, А. Таирова, А. Шаймурадова. Все же скульптура еще значительно отставала от живописи и графики.

Еще до Великой Отечественной войны театры Узбекистана достигали высокого уровня профессионального мастерства и сценической культуры. Реализм, жизненная достоверность игры актеров, свойственные узбекскому театру, определили собой и основное направление работы театральных художников республики. Разнообразным был и репертуар узбекских театров в 40-е — 50-е годы. Наряду с произведениями национальных драматургов шли пьесы русских и зарубежных писателей. В реалистических декорациях воплощались наиболее характерные черты времени. Таково оформление Х. Икрамовым спектаклей «Олеко Дундич» А. Ржешевского и М. Каца (1942), «Рассказ о Турции» Н. Хикмета (1953), «Дочь Ганга» по Р. Тагору (1956) (Узбекский государственный академический драматический театр имени Хамзы), «Тайны паранджи» Хамзы Хакимзаде Ниязи (1956) (Русский драматический театр имени М. Горького). То же можно сказать и об оформлении С. Милениным спектаклей «Бесприданница» А. Островского (1944), «Русский вопрос» К. Симонова (1947), «Гамлет» В. Шекспира (1949), «Шелковое сюзане» А. Каххара (1952) в Театре драмы имени Хамзы.

Стремление к достоверности декорационного оформления чаще всего приводило к соединению писаных и строенных декораций. Большим мастером подобных решений был Е. Пыжов («Дачники» М. Горького, 1952; «Вишневый сад» А. Чехова, Драматический театр имени Горького).

Та же тенденция проявляется в работах художников музыкального театра. С завершением в 1947 году в Ташкенте здания Узбекского государственного академического Большого театра оперы и балета имени Алишера Навои и появлением новой технически оснащенной сцены перед художниками открылась возможность создания монументальных декорационных реше-

377. Р. Ахмедов. Материнское раздумье. 1956

378. В. Кайдалов. Гюльаим. Иллюстрация к каракалпакскому эпосу «Кырк кыз» («Сорок девушек»). 1951

379. А. Иванов. Узбекская танцовщица М. Тургунбаева. 1955

ний музыкальных спектаклей (оформление М. Гвоздиковым оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского и других).

Стремление к воссозданию на сцене жизненной обстановки приносило часто успех художникам, но порой приводило к перегруженности оформления деталями и бытовыми подробностями. Вместе с тем в творчестве ряда театральных художников шел процесс поиска широко обобщенных образных решений и выразительности декорационного оформления. Первые шаги в этом направлении были сделаны С. Милениным в работе над спектаклем «Алишер Навои» Уйгуна и И. Султанова (1945, Театр драмы имени Хамзы). Дворец хана Хусейна Байкары на сцене стал обобщенным образом эпохи. На фоне величественных форм среднеазиатской архитектуры разворачивалась повесть о поэте и мыслителе Алишере Навои. Новая тенденция в оформлении спектакля была продолжена И. Вальденбергом и Д. Ушаковым.

В оформлении, выполненном Вальденбергом и Ушаковым для спектакля «Юлий Цезарь» В. Шекспира 1958, Театр драмы имени Хамзы, *илл. 381*), основой стала единая на весь спектакль декорационная установка — белая, рельефно выделяющаяся на фоне голубого неба лестница, пересекающая сцену по диагонали. Эта лестница, на которой возникали то фонтан, то колонны древнего храма, то каменная скамья, по мере развития действия спектакля становилась символом того пути, который прошел Цезарь.

Выразительностью цветовых сочетаний и отобранных деталей отличаются работы В. Рыфтина: в монументальных по форме живописных декорациях он стремился передать зрительный образ музыкальной драматургии. Особенно удачно оформление оперы А. Козловского «Улугбек» (1959, Театр оперы и балета имени Алишера Навои, *илл. 380*), построенное на контрасте черного, белого и синего цветов.

Для театральных художников Узбекистана второй половины 50-х годов характерен подход к оформлению спектакля, как к части единого идейно-художественного целого, их увлекают поиски оформления, несущего в себе не только легко читаемый зрителем отпечаток времени и места действия, но и обобщенный образ спектакля в целом.

В годы Великой Отечественной войны перестраивается деятельность предприятий художественной промышленности и народных промыслов. На Ташкентском текстильном комбинате начался выпуск тканей

для военных нужд. В артелях производили ткани, утилитарную керамику и другие предметы массового потребления. Вместе с тем партия и правительство, заботясь о сохранении кадров народных мастеров, подготовили почву для восстановления художественных промыслов в мирное время.

Сложение стиля прикладного искусства в послевоенные годы, его смысловую наполненность определил пафос победы. Это выразилось в приподнято-праздничных образных формах. Вызванные к жизни стремления к простоте, рационализму определили сущность художественного стиля во второй половине 50-х годов.

В 40-е — 50-е годы Узбекистан становится республикой мощной текстильной промышленности. Хлопчатобумажные ткани выпускает Ташкентский текстильный комбинат, шелковые — Маргиланский шелковый комбинат (с 1947 года), Самаркандская фабрика и многочисленные артели разных городов. Лучшие набивные ткани мажорны по звучанию, щедро украшены декоративным рисунком. При всем многообразии орнамента предпочтение отдается цветочным мотивам. Они составляют шахматно-раппортные композиции и нередко разработаны в манере, которая сближает их с натурными зарисовками. Преодоление этой «натуралистической» тенденции наметилось во второй половине 50-х годов. Одновременно усилилось внимание к разработке тканей новых фактур и сложных структур.

Производство традиционных по технике и узору шелковых тканей в 40-е — 50-е годы значительно расширяется. Предпочтение отдается атласам, из всех уз-

380. В. Рыфтин. Эскиз декорации к опере «Улугбек» А. Козловского. 1959

381. И. Вальденберг, Д. Ушаков. Эскиз декорации первого акта трагедии «Юлий Цезарь» В. Шекспира. 1958

бекских тканей наиболее насыщенным по узору и цвету, при этом усиливается их многоцветность и яркость. Исполняют также полушелковые ткани — бекасабы (*илл. 383*). В набойке наряду с сохранением традиционного орнаментального стиля усиливаются поиски сюжетно-тематических решений.

Восстанавливаются старые и создаются новые ковровые и паласные производства в Самарканде, Китабе, Хиве, Андижане, Шахрисабзе, Термезе, Ходжейли. В Андижане возрождаются традиции местного ковроделия. Но в большинстве вновь организованных артелей в основном воспроизводятся рисунки туркменских и кавказских ковров, что уводит мастеров от органичного развития местных традиций.

Прочнее сохраняются традиционные черты народного искусства — праздничность колорита, тонкое чувство композиции — в производстве высоковорсовых ковров «жулхирсов» — «медвежья шкура» и полосатых и узорных паласов «кокма», «гажари», «терма», «араби», а также цветных кошм, узор которых составляют мощные завитки архаического мотива «рогов».

Дальнейшее развитие получает ручная вышивка шелками с красочным цветочным узором, создаваемым фантазией мастериц. Особенно славились сузани самаркандских мастериц сестер Раджабовых. Цветным узором расшиваются также тюбетейки, поясные платки, тесьма для одежды, подушки, торбы и т. д. Постепенно исчезает локальная замкнутость производства отдельных видов тюбетеек. Излюбленные из них — тюбетейка поселка Чуст «тус-туппи» — строгая, с белым узором миндаля на черном фоне и тюбетейка города Шахрисабза «ироки» — красочная, сплошного коврового зашива — становятся как бы общенациональными, начинают исполняться мастерицами во многих городах, порой переосмысливаясь на местный лад.

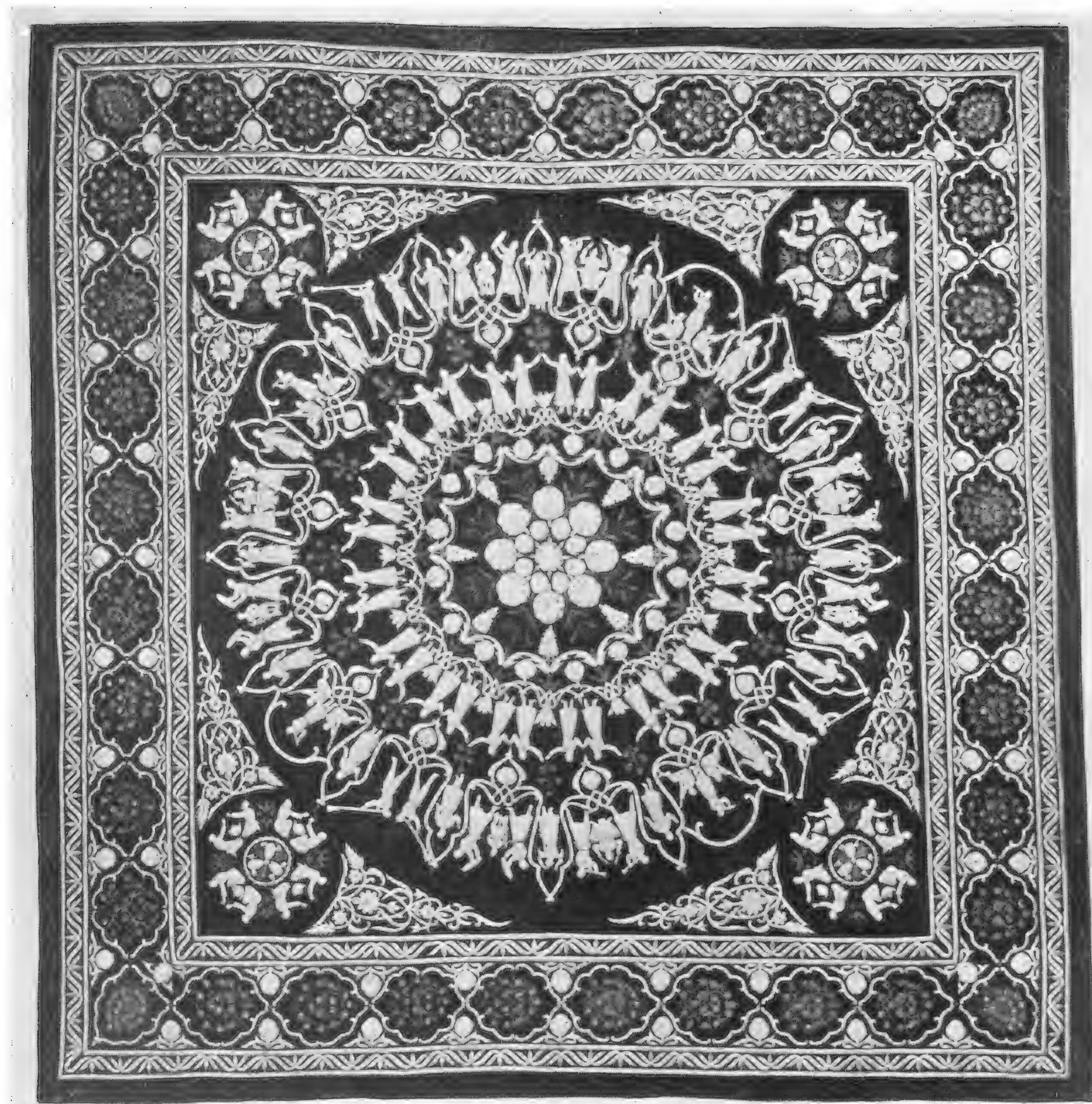
Наряду с ручной большое распространение получает машинная тамбурная вышивка.

К этим годам относятся также попытки создания тематических панно и портретов в технике светотеневой глади, новой для Узбекистана.

Стремление к нарядности оживило искусство золотого шитья на тюбетейках, жилетах, туфлях, поясах. Новые узоры создает мастер Н. Аминов. Золотое шитье используется для создания крупных монументального характера произведений. Таковы выполненные народными мастерами в содружестве с художни-

382. М. Рахимов. Ляган — блюдо с подглазурной росписью. 1945

383. Бекасаб — полушелковая ткань. 1958



384. Байрам. Золотошвейное панно. Авторы эскиза В. Столяров, М. Ахмедова. 1958—1959

ками панно в честь 300-летия воссоединения Украины с Россией, «Союз нерушимый», «40 лет Октября», «Байрам» («Праздник урожая», *илл. 384*), занавес для Театра имени Алишера Навои.

В Бухаре, Ташкенте, Хиве, Коканде мастера медной чеканки М. Мухсинов, Р. Саибов, С. Худайбергенов, Л. Фазылов и другие продолжают оформлять плоским рельефом подносы и кувшины, орнаментируя их в традиционном стиле, но порой включая в узор и новые символического характера мотивы. Сохраняется и развивается традиционное искусство ювелиров.

В многочисленных старых центрах изготовляется расписная керамическая посуда — блюда, чаши, вазы. Ведущее положение в 40-е — 50-е годы занимает расписная керамика Ташкента. В работах Т. Миралиева, М. Рахимова (*илл. 382*), А. Аминова отражается дух времени — поиски мажорно звучащей красочной гаммы. Та же тенденция характерна для расписной посуды гиждуванского мастера У. Умарова. Новыми являются фигурные сосуды, которые создает самаркандский мастер У. Джуракулов.

В конце 50-х годов повышенный спрос на керамику способствует оживлению локальных школ и расширению творческих поисков народных мастеров Узбекистана. Вместе с тем растут и укрепляются творческие связи с мастерами других республик.

В 1953 году с вступлением в строй Ташкентского фарфорового завода началось также развитие индустриальной узбекистанской керамики. В поисках национального стиля оформления художники обраща-

385. А. Щусев. Здание Узбекского государственного академического Большого театра оперы и балета имени Алишера Навои. 1944—1947. Ташкент

ются к традиционной орнаментике различных видов узбекского прикладного искусства, что, однако, не всегда оказывается органичным для фарфора.

Не всегда удачно применяются тонкая арабесковая резьба и роспись по дереву, которыми народные мастера владели виртуозно. Затейливой резьбой или росписью часто украшают предметы устаревшей формы, утерявшие утилитарную связь с бытом, или покрывают мебель европейского типа (буфеты, письменные столы), не рассчитанные на такую орнаментацию.

Итак, декоративно-прикладное искусство Узбекистана в рассматриваемый период представляло собой сложное, развивающееся, подчас противоречивое по тенденциям художественное явление, включающее ряд взаимосвязанных русел: художественную промышленность, народные промыслы, домашнее производство и творчество отдельных художников-прикладников.

В годы Великой Отечественной войны были созданы промышленные комплексы в Ташкенте, возникли новые города — Бековат и Ангрен.

Строительство осуществлялось на базе местных строительных материалов, без завозного леса и железобетона. В проектировании жилых домов возродились сводчатые перекрытия, появились тонкостенные своды двойной кривизны типа «Узбекистан» для перекрытия больших пролетов заводских корпусов. Вновь начали применять арки стрельчатой формы, например в здании Театра имени Ташсовета (ныне Государственный узбекский музыкальный театр имени Мукими), построенном в 1943 году по проекту архитекторов Д. Хазанова, С. Тихонова и инженера А. Рабиновича, в типовых жилых ячейках архитектора И. Рачинской, инженера В. Озерова, получивших широкое применение. В интерьере здания Театра имени Мукими под руководством народных мастеров Ш. Мурадова и Ю. Мусаева были выполнены сложная кладка куполов и сводов и орнаментальная резьба по ганчу.

В первые военные годы жилье обычно строили одноэтажным. Затем в связи с благоустройством и реконструкцией улиц появляется трех-четырехэтажная жилая застройка с внедрением упомянутых выше и других типовых жилых ячеек. Трехэтажный дом на набережной Боз-су в Ташкенте, построенный по проекту архитекторов А. Писадзе и А. Павлова, является наиболее характерным примером зданий тех лет.

Развитие народного хозяйства Узбекистана в послевоенные годы, интенсивный рост промышленных районов и жилищного строительства оказали огромное влияние на дальнейшее развитие и благоустройство городов Узбекистана. В 40-х — начале 50-х годов было

386. М. Булатов, Л. Караш. Гостиница «Ташкент». 1956. Ташкент

завершено строительство Фархадской ГЭС на реке Сырдарья и металлургического комбината в городе Беговате, закончено сооружение Ташкентского и Южноголодностепского магистральных каналов, развернулись работы по освоению безводной Голодной степи, где было начато строительство города Янгиера.

В генеральных планах исторически сложившихся городов Узбекистана, разработанных в первом послевоенном десятилетии, много внимания уделялось реконструкции старых районов, их озеленению и обводнению путем создания искусственных водных зеркал. Парк Победы с искусственным озером в Ташкенте, созданный по проекту архитекторов М. Булатова и А. Мухамедшина, стал любимым местом жителей города. Большие проспекты, новые магистрали Ташкента (улицы Навои, Полиграфическая, Фуркат и другие и Самарканда (улицы Регистанская, Дагбитская и другие), застроенные трех- и четырехэтажными жилыми домами и общественными зданиями, создали благоприятные условия быта в старых частях городов.

Крупным событием в архитектурной жизни Узбекистана явилось завершение в 1947 году строительства здания Узбекского государственного академического Большого театра оперы и балета имени Алишера Навои (*илл. 385*), создатели которого — академик А. Щусев, народные мастера из различных областей Узбекистана Ш. Мурадов, Т. Арсланкулов, К. Джалилов, А. Балтаев, художники Ч. Ахмаров и другие — были удостоены Государственной премии. Театр в некотором отношении стал и музеем народного творчества. В шести залах — кулуарах, вестибюле и зрительном зале — создана изумительная резьба по ганчу, мрамору, дереву, металлу. В архитектуре Театра имени Навои, воздвигнутом на обширной театральной площади в центре столицы, нашли воплощение национальные художественные традиции.

Лаконично по формам мемориальное сооружение — мавзолей первого советского писателя и драматурга Узбекистана Хамзы Хакимзаде Ниязи в Хамзаабаде, построенное в 1945 году по проекту архитектора А. Бабаханова. Сооружение хорошо вписано в окружающий горный ландшафт.

В этот период продолжаются творческие поиски освоения архитектурного наследия узбекского народа. Они отразились в планировке и строительстве клубов и кинотеатров 40-х — 50-х годов. За основу их планировки зачастую архитекторы брали прием полуоткрытой дворовой композиции, связанной с традициями среднеазиатского народного зодчества. Таковы двухзальный кинотеатр в Янгиюле (архитекторы А. Бабаханов, М. Булатов), клуб химиков в Чирчике (архитектор А. Петросов, инженер А. Асанов), сельский

клуб в колхозе «Ленинабад» Ак-Курганского района (архитекторы В. Дмитриев, О. Рушковский).

Однако, как и в других республиках в данный период, увлечения внешними декоративными формами приводили иногда к помпезности, украшательству.

Со второй половины 50-х годов в архитектуре Узбекистана произошли изменения, сущность которых заключается в переходе к широкому внедрению индустриальных методов строительства. Бурное развитие экономики республики, создание крупных индустриальных комплексов породили ряд новых городов: Алмалык, Янгиер, Ангрен, Навои. Началась застройка крупных жилых массивов: Чиланзара в Ташкенте, Фрунзенского массива в Фергане, поселка Киргили близ Ферганы, Гагаринского массива в Самарканде. Эти массивы созданы главным образом на свободных территориях, преимущественно из полносборных жилых домов. Строились также школы, детские сады-ясли и другие общественные здания массового назначения с простыми архитектурными формами на основе новых объемно-планировочных решений.

Проектная деятельность порою шла в отрыве от специфических особенностей природы и быта Узбекистана. В поисках нового некоторые архитекторы увлеклись чрезмерной типизацией; начало проявляться однообразие, пренебрежение художественной стороной архитектуры.

Однако в основном архитектура Узбекистана развивалась в 50-х годах на здоровой основе и по правильному пути.

Положительные примеры свободной планировки зданий, применения плоских крыш и устройства на них галерей, введения в застройку наружных лестниц и внутренних дворов, а также использования для декора глазурованной цветной керамики с национальным рисунком представляют здания аэропорта (архитекторы И. Мерпорт и М. Кондакова), гостиницы «Ташкент» (архитекторы М. Булатов, Л. Караш, *илл. 386*), железнодорожного вокзала (архитекторы Л. Травянко, В. Русанов).

Итак, развитие архитектуры Узбекистана в 40-х — 50-х годах свидетельствует о напряженных творческих поисках и непрерывном совершенствовании планировочных и объемно-пространственных архитектурных решений, положивших прочные основы для дальнейшего развития зодчества в республике.

ИСКУССТВО ТАДЖИКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В годы Великой Отечественной войны на фронт ушли художники А. Камелин, Б. Серебрянский, Б. Шахназаров, В. Фуфыгин, П. Зобнин, Г. Тимков, павший смертью храбрых. Вместе с тем коллектив значительно пополнился за счет приезда мастеров, эвакуированных из Москвы, Ленинграда и других районов страны. Некоторые из них — С. Захаров, М. Зубреева, С. Краснопольский — надолго связали с Таджикистаном свое творчество.

Большое значение приобрела агитационная графика. Ведущими художниками-плакатистами, инициаторами «Окон ТаджикТА» стали С. Краснопольский, Б. Серебрянский, вернувшийся с фронта после тяжелого ранения, А. Орлов. Тексты к «Окнам» сочиняли таджикские писатели и поэты — А. Дехоти, М. Миршакар, Ц. Бану. Изобразительный язык плакатов отличался разнообразием. Некоторые из них лаконичны, скупы в деталях (М. Карпенко «Очистим советскую землю от немецких захватчиков»). В других использован принцип последовательного расположения рисунков, развивающих действие, снабженных довольно сложным текстом, нередко с элементами таджикского фольклора, иногда с включением форм народного орнамента.

В плакате «Узелки» А. Орлов и М. Хошмухамедов (*илл. 387*), использовав образный язык, показывают этапы фашистского мародерства. Многие плакаты Краснопольского гневно призывают к мести («Гитлер наших девушек в рабство продает»).

Живописцы пишут полотна о жизни фронта и тыла, зорко улавливая красоту в трудовых буднях республики. Хошмухамедов создал картины «Подарки фронту» и «Эвакуированный ребенок в таджикской семье». Захаров и Зубреева написали картину «Сбор подарков для Красной Армии». Прекрасна по живописи, полна оптимизма небольшая картина Захарова «Лесосплав на горной реке» (1944). В ней явственно видны черты, характерные для творчества Захарова-монументалиста, создавшего впоследствии большие панно для интерьеров. Серые скалы, клокочущая пена горной реки, отливающая серебристо-зелеными тонами, контрастирующие с суровой природой светлые фигурки людей, работающих шестами,— все это придает образу романтический характер. Широкий, прозрачный, несколько размашистый мазок кисти художника, виртуозно владеющего техникой темперы, хорошо передает динамическое напряжение, усиливает жизнеутверждающее звучание образа.

А. Ашуров в картине «Замена фронтовиков» (1944) изобразил напряженный труд жен и матерей таджичек. Художник передал уверенность и силу людей, их доброту в приветливых немного наивных улыбках. Это позволяет забыть некоторые недостатки профессионального мастерства, которыми страдает картина.

В историческом жанре пробовал силы Хошмухамедов, но написанные им картины «Муканна» и «Тимур-Малик» несколько надуманы по композиции.

В театре большую работу вел Е. Чемодуров. Он оформил многие спектакли Таджикского академического театра драмы имени А. Лахути, а также Таджикского государственного театра оперы и балета имени С. Айни (Душанбе), среди которых такие, как «Шодмон» С. Улугзаде, «Сердце матери» Джалола Икрами, «Майсара» Х. Хакимзаде, «Лауренсия» по Лопе де Вега и другие.

Значение Чемодурова для развития таджикского искусства в целом очень значительно. Пристальное изучение окружающего мира, костюмов, обычаев, высокое профессиональное мастерство и огромная работоспособность позволили этому замечательному мастеру оставить глубокий след в истории театра.

В годы войны в Душанбе были устроены персональные выставки работ Е. Бурцева, М. Хошмухамедова, А. Орлова, выставка произведений художников Таджикистана к годовщине Великой Отечественной войны (1942), а также юбилейные художественные выставки — к 25-летию Великой Октябрьской социалистической революции, к 26-летию Красной Армии и другие. В 1942 году в фойе театра оперы и балета была организована постоянная художественная выставка работ художников Таджикистана, включившая произведения Ашурова, Бурцева, Захарова, Зубреевой, Хошмухамедова и других. Она послужила ядром для организации в 1947 году Музея изобразительных искусств в Душанбе, вошедшего позднее в состав Республиканского объединенного музея имени Бехзада.

387. А. Орлов, М. Хошмухамедов. Узелки. 1944

Путь развития искусства Таджикистана в первые послевоенные годы — это сложный, нелегкий процесс, в котором борьба за мастерство оставалась главной задачей.

В этот период художественная жизнь республики проходит очень оживленно. Устраивались многочисленные выставки, конкурсы, творческие конференции.

Интересными по содержанию были художественная выставка к 30-летию Советской власти (1947) и выставка к межреспубликанской конференции художников Средней Азии и Казахстана (1955), на которой впервые показали свои работы молодые, окончившие вузы художники: И. Абдурахманов («Осень в горах»), И. Лисиков («Портрет народного артиста Таджикской ССР А. Бурханова»), В. Боборыкин («Портрет знатного литейщика Т. Фазылова»).

Наиболее значительными произведениями живописи были пейзажи. Художники много пишут с натуры, стремясь эстетически раскрыть своеобразие природы Таджикистана, подметить и воспеть в ней новые черты, опоэтизировать преобразующую деятельность человека. В пейзажном жанре много работал Хошмухамедов, расширяя богатство своего живописного языка. В послевоенные годы им написано несколько работ о хлопке — «Белое золото», «Хлопковое поле» и другие. Ощущение радости бытия и труда, красоты природы вызывается ясными и звучными цветовыми сочетаниями, точными, уверенными мазками кисти, крепкостью и четкостью компоновки картин. Этими качествами наделены также «Тополя» и декоративное панно «Сбор урожая», особенно интересное по цветовой и композиционной разработке.

Большими живописными достоинствами отличается серия пейзажей С. Захарова, исполненная по преимуществу темперой. В работах этого художника вдумчивое и любовное отношение к природе, проникновение в национальную специфику жизни сочетаются с высоким профессиональным мастерством. Таков пейзаж «Гушары» с изображением горного кишлака и дороги в ущелье. По узкой извилистой улочке в знойном мареве горячего воздуха движется таджичка в ярко-красном платье. Наблюдения художника породили круг тематики. Это главным образом жизнь горных селений, переданная с большой поэтичностью в серебристо-дымчатой гамме.

Помимо пейзажей, Захаров создал ряд интересных произведений монументально-декоративной живописи. В интерьере Дворца культуры колхоза имени С. Урунходжаева Ленинабадской области он изобразил в клеймах плафона четыре времени года (*илл. 390*). В Доме правительства Таджикской ССР Захаров совместно с Зубреевой написал темперой два больших декоративных панно, в которых показаны основные отрасли народного хозяйства республики: хлопководство и горнорудная промышленность. В тематических клеймах, включенных в декоративный орнаментальный фриз вокруг плафона, художники изобразили различные моменты трудовой деятельности колхозников и рабочих. Интересны и поучительны попытки Захарова использовать мотивы народного орнамента, органично ввести их в декоративную живопись, развить и видоизменить в соответствии с характером архитектурных поверхностей.

Расширялась тематика пейзажей И. Ершова. В начале 50-х годов он пишет бескрайние хлопковые поля богатых равнин Северного Таджикистана, шумные базары и тихие улочки Ленинабада, шахты Шураба. Позднее художник проявил большое внимание к индустриальному пейзажу, создал серию работ «Таджикское море, Кайраккум» (1957).

В этот период активно работает один из старейших художников П. Фальбов, посвятивший Средней Азии долгие годы жизни. Его картина «Декабрьское утро» (1959), полная радостного, светлого мироощущения, по-новому раскрывает прелесть современного городского пейзажа.

Над тематической картиной наиболее плодотворно работали после войны Н. Матасов, А. Ашуров, А. Пономарев, А. Камелин. Последний особенно охотно обращался к исторической теме и к теме труда, освещая то новое, что принес в жизнь таджикского народа советский строй. Характерны для его творчества полотна «Яководческий совхоз на Памире» и «Первый сноп на высоте 4000 м». В картинах немало внимательно наблюденных бытовых подробностей, горячей, искренней взволнованности художника, теплоты и непосредственности.

К концу 50-х годов в творчестве А. Камелина наблюдается постепенное нарастание декоративности,

388. А. Ашуров. Гиссарские овцы. 1947

повышенный интерес к разработке цвета и пространства, усиление лирического начала. Меняется и художественная манера. На смену некоторой натуралистичности в трактовке формы приходят трепетность вибрирующего мазка, стремление передать сложную цветовую гамму солнечных лучей и теней, воздуха, цвета. Он пишет картины о временах года, стремясь передать динамическое изменение пробуждающихся сил природы. Интерес Камелина к прошлому таджикского народа проявляется в целой серии полотен о великих деятелях литературы и искусства, о трагических событиях борьбы с иноземными захватчиками. В этих картинах героические страницы прошлого трактуются как массовое, народное действие.

Пономарев в картине «На хирмане» (1954) со свойственными ему динамичностью рисунка и напряженной остротой ракурсов воспроизвел сцену сдачи хлопка колхозниками. Сбору хлопка посвящено полотно Матасова «Трудовые будни». Картина Ашурова «Гиссарские овцы» (1947, *илл. 388*) — своеобразный тематический пейзаж, в исполнение которого художник вложил большую любовь к родной природе, несколько романтизировав изображенную им сцену.

Театрально-декорационное искусство конца 40-х — 50-х годов стояло на значительном уровне благодаря плодотворной работе художников Е. Чемодурова, М. Шипулина, М. Мухина, позже Д. Ильябаева.

В оформлении Чемодуровым пьесы «Победители» Б. Чирского особенно удалась финальная сцена, решенная каскадом красных отвесно падающих знамен, подчеркивающих ликование победы. Прекрасно удались художнику и декорации к балету С. Баласаняна «Лейли и Меджнун» (Таджикский государственный театр оперы и балета имени С. Айни; 1947, *илл. 391*), сочетающие смелую фантастику с реальностью, колорит эпохи со сказочной трактовкой действия.

Серьезный вклад в развитие театральной декорации внес Шипулин. Им оформлены пьесы «Ромео и Джульетта» В. Шекспира (1947), «Алишер Навои» Уйгуна и И. Султанова (1949) в Таджикском академическом театре драмы имени А. Лахути и другие спектакли. Художник всегда стремился правдиво и вместе с тем поэтично воссоздать дух и стиль эпохи. В декорациях к «Ромео и Джульетте» он сумел живописными средствами выразить напряженную драму чувств.

389 Б. Серебрянский. Иллюстрация к поэме Фирдоуси «Шах-наме». 1955

Мухин — художник, тяготеющий к насыщенной цветовой гамме, оформил ряд постановок на сцене Таджикского академического театра драмы имени А. Лахути («Духтари ноком» С. Айни и Д. Икрами, «Шелковое сузани» А. Қаххара и другие).

Графика послевоенных лет, особенно книжная иллюстрация, значительно выросла и окрепла. Как график выдвинулся Б. Серебрянский; с середины 40-х годов он ведет постоянную работу в Таджикгосиздате. Это художник вдумчивый, обладающий утонченным лиризмом, прекрасно знающий национальные особенности таджикской культуры. Наиболее полно его творческие устремления проявились в большой и многолетней работе над иллюстрациями к грандиозной поэме Фирдоуси «Шах-наме» (*илл. 389*). Лучшие из его рисунков — «Битва», «Сказание о Бахраме Чубине», «Бой Қеюмарса с черным дэвом» и некоторые другие — особенно близки образному строю поэмы, полны бурного движения и острых ракурсов. Художник оформлял также таджикские народные сказки, много работал над иллюстрациями к произведениям Садриддина Айни. В листах, посвященных жизни феодальной Бухары, много правдивого, верно понятого. Лирик по натуре, художник обладает мягкостью и сдержанностью чувств: он скорее комментирует текст Айни, чем дополняет и углубляет его.

Плодотворно работает в области иллюстрации П. Зобнин. Будучи самоучкой, он овладел профессиональным мастерством, иллюстрируя таджикские народные сказки («Голубой ковер» и другие), произведение М. Миршакара «Золотой кишлак» и детские книги.

После постановления ЦК КПСС «О недостатках и мерах улучшения издания политических плакатов»

390. С. Захаров. Весна. Панно в зале Дворца культуры колхоза имени С. Урунходжаева Ленинабадской области. 1955

391. Е. Чемодуров. Эскиз декорации к балету С. Баласаняна «Лейли и Меджнун». 1947

(1948) были проведены конкурсы на лучшие произведения плакатного искусства, главным образом посвященные сельскому хозяйству — борьбе за хлопок, животноводству. Среди удачных плакатов этих лет выделяются работы Б. Серебрянского и С. Краснопольского. Последний, занимаясь параллельно станковой графикой, в эти годы с возрастающим мастерством совершенствуется в работе над плакатом, разрабатывая национальный типаж и колорит, придавая своим работам все больший лаконизм и выразительность.

В области скульптуры в послевоенные годы особенно много работает Е. Татаринова. Ей принадлежат обобщенные образы современников. Она исполнила композицию «Дружба», создала портреты русских и таджикских писателей и поэтов, установленные на фасаде здания Библиотеки имени Фирдоуси в Душанбе, а также рельефы и панно, украшающие другие архитектурные постройки города.

В небольших камерных скульптурах («Хлопкоробка», *илл. 392*) Татаринова с теплотой и проникновенностью обращается к образу советского человека-труженика.

С середины 50-х годов усиливается роль отряда молодых художников, сделавших в дальнейшем значительный вклад в развитие таджикского искусства. Среди них уже названные нами И. Лисиков — создатель серии портретов героев труда, писателей, поэтов, портретист и жанрист В. Боборыкин, а также И. Абдурахманов, проявивший себя как в области живописи, так и в декоративно-прикладном искусстве. В скульптуре начинают плодотворно работать А. Ганиев — автор скульптурных портретов знатных колхозниц Таджикистана, К. Жумагазин и другие. На выставке во время декады таджикской литературы и искусства, состоявшейся в Москве в 1957 году, свои первые работы показали молодые художники-таджики, завершившие учебу в вузах Москвы и Ленинграда: А. Рахимов, Х. Хушвахтов, А. Аминджанов.

В конце 1950-х годов в творческую жизнь республики вступили З. Хабибуллаев, Н. Ханин, Р. Багдасаров и другие. Все эти художники настойчиво искали новые средства художественной выразительности, подготавливая тот перелом, который произошел в искусстве 60-х годов. Постепенно изживаются черты иллюстративности, натурализма, парадности в живописи и скульптуре; рождаются новые формы монументаль-

392. Е. Татаринова. Хлопкоробка. 1945

ного и декоративного искусства. Поиски национального своеобразия побуждают художников более смело, творчески претворять национальные художественные традиции. Вместе с тем интенсивно осваиваются опыт и достижения всего многонационального советского искусства и мировое художественное наследие. Особенно плодотворной была республиканская выставка 1959 года, на которой группа талантливой молодежи впервые в полную силу показала свои творческие возможности.

Высокие традиции художественного мастерства сохраняло народное декоративно-прикладное искусство Таджикистана. Припамирье и Западный Памир славятся шерстяными чулками — джурабами, отличающимися богатой орнаментацией.

В Южном Таджикистане особое распространение получает вышивка народного костюма — женских и детских платьев, поясных платков, головного убора, тесьмы. Монументальностью и необычайной красочностью отличаются платья таджичек Каратегина, Дарваза и Куляба, вышитые гладью на цветном сатине. Декоративный эффект этих изделий строится на ярких, контрастных цветовых сочетаниях народного узора, варьирующего в основном растительные мотивы, а также предметные и зооморфные изображения, которые отличаются древностью происхождения и семантическим богатством. По всему Таджикистану распространяется мужской головной убор — тюбетейка, как черно-белая с изображениями «огурца» (чустская), так и многокрасочная, «ироки». Эта форма головного убора отличается разнообразием и ювелирной тонкостью узоров. В равнинном Таджикистане создают художественные бытовые изделия для интерьеров, особенно сузани. Авторами этих великолепных вышивок, заключающих в себе неисчерпаемые богатства национальных узоров, в большинстве случаев в 40-х — 50-х годах были народные мастера и мастерицы, работавшие самостоятельно на дому. Искусство золотого шитья сосредоточивалось в Душанбе.

В кишлаках Южного Таджикистана изготовлялись серьги, браслеты, ожерелья из серебра с применением бирюзы и кораллов. Ювелирные украшения отличаются обилием отдельных мелких элементов, ажурностью форм, подвижностью деталей, придающих им изящную трепетность и динамичность.

Продолжала развиваться и народная керамика. Северотаджикские керамисты братья Ашурбой и Furбоджан Мавляновы, Мамаджон Баратов и другие работают в 40-е — 50-е годы как над созданием традиционной многокрасочной поливной посуды (блюда для плова, чаши, тарелки, сосуды для молока), так и декоративными изделиями для выставок. Народные мастера, продолжая традиции 30-х годов, стремятся творчески обогатить орнамент новыми мотивами и композициями. Широкой известностью пользуются роспись и резьба по дереву мастеров старшего поколения Ю. Баратбекова (Ура-Тюбе), М. Алимова, Ю. Раупова (Душанбе) и других. Зрелым мастером декоративной резьбы по дереву стал С. Нуритдинов.

Этот мастер, прекрасно владеющий приемами уратюбинской орнаментальной школы, особенно интенсивно ищет в конце 50-х годов органического единства изобразительных мотивов и узора, работая над серией портретов деятелей таджикской культуры и тематическими сюжетными панно.

В эти годы в Душанбе, Ленинабаде, Пенджикенте строятся здания, в художественном убранстве которых принимают участие народные мастера — резчики по ганчу и дереву, художники-орнаменталисты. В 50-е годы процесс привлечения их к совместной работе с архитекторами приобретает все более широкий характер. Характерный пример использования традиционных приемов декоративного искусства для украшения интерьера здания нового типа представляет Дворец

393. М. Солиев, О. Фаязов. Плафон Дворца культуры колхоза имени С. Урунходжаева Ленинабадской области. 1956

394. С. Анисимов. Дом правительства Таджикской ССР. 1940—1946. Душанбе

культуры колхоза имени Урунходжаева, созданный в середине 50-х годов под Ленинабадом. Плафоны помещений дворца украшены известными мастерами полихромной росписи М. Солиевым, Г. Мансуровым, а также резчиками по дереву О. Фаязовым, Р. Раджабовым. Резьба и роспись исполнены в традициях орнаментального искусства северотаджикских мастеров (*илл. 393*), в отдельных случаях претерпевших значительные изменения. Дворец отличается многокрасочностью и богатством декора, демонстрирующего всю прелесть и самобытность народного орнамента.

Ставятся опыты проектирования зданий целиком в традициях национальных форм. Так, чайхана «Рохат» в Душанбе (архитекторы К. Терлецкий, Д. Гендлин, народные мастера Х. Саидов, М. Алимов, М. Асадов, Ю. Раупов) представляет собой открытый двухъярусный портик с бассейнами и ажурными решетками, интерьер органически сливается с внешней средой.

Начиная с первых послевоенных лет в городах республики велась большая работа по их благоустройству и озеленению. Особенно грандиозное строительство развернулось в столице республики Душанбе. На центральной площади был сооружен Дом правительства (архитектор С. Анисимов, *илл. 394*). Хорошие пропорции этого здания, правильно понятая масштабность по отношению к площади делают его несомненным достижением в архитектуре Таджикистана тех лет. В интерьере здания использованы национальные формы орнаментального декора резьбы по дереву и ганчу. Панно и плафоны, как было отмечено, расписали художники С. Захаров и М. Зубреева.

Заметным вкладом в архитектурный облик города явилась также постройка здания Таджикского государственного театра оперы и балета (архитекторы Д. Билибин, А. Юнгер, В. Голли, художник С. Захаров). Зодчие стремились здесь использовать некоторые национальные декоративные формы как в объемно-пластическом выражении, так и в деталях увязать их с традициями классического искусства. Несмотря на некоторую стилевую эклектику, характерную для зодчества того времени, здание театра решено как единый, монументальный объем; в интерьер включена резьба по мотивам народного узора. Театр возвышается на главной улице города, перед ним разбит сквер с фонтанами, силуэт здания красиво вырисовывается на фоне снежных гор.

Здание Педагогического института (архитекторы Д. Билибин и Г. Стрекалов), жилые дома на улице Ленина, здание Сельскохозяйственного института и другие, в которых чувствуются поиски законченного, выразительного облика, во многом определяли характер застройки Душанбе в конце 40-х — в 50-е годы, а также наметили создание ансамблей, где важную роль играют зеленые массивы и водоемы.

ИСКУССТВО ТУРКМЕНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

С первых же дней Великой Отечественной войны художники Туркмении включались в борьбу против врага. В военное время было выпущено более четырехсот «Окон ТуркменТАГ». Среди них выделяются работы Ю. Данешвар, С. Беглярова, Е. Адамовой, Р. Мельничука и Д. Ивченко. Плакаты Данешвар красочны и лаконичны. Ученица Моора и Дейнеки, она умело использовала традиции советского агитплаката. Наиболее интересны «Окна»: «Резервы фронту», «Социалистическое соревнование Туркменистана и Таджикистана», «Сохраняйте и выращивайте жеребят». Художница Адамова в плакате «Хлеб стране, фронту» также следует традициям Моора. Композиция плаката органически связана с текстом: «Хлеб нужен фронту, выполним план поставок зерна государству!»

Туркменские живописцы работали над станковыми произведениями, в которых отразили героические события тех лет. В 1942 году Бегляровым была написана его лучшая картина «Передача коней Красной Армии»; в 1943 году Адамовой — «Доноры»; в 1944 году Х. Аллабардыевым — «Бахши в госпитале у раненых».

Наиболее значительный вклад в живопись этого периода был сделан талантливой Ю. Данешвар. В 1941 году она одна из первых откликнулась на события, вызванные войной, написав картину «На призывном пункте», посвященную уходу туркменской молодежи на защиту Родины. Лучшими произведениями Данешвар в период Отечественной войны являются картины «Проводы в Красную Армию» (1942) и «На фронт! За Родину!» (1943—1945, *илл. 395*).

Идея картины «На фронт! За Родину!» — монолитное единство народа — показана просто и ясно: сомкнутый строй воинов окружен провожающим народом. Однако художница не ограничилась хорошо найденным композиционным решением. Она постаралась передать также индивидуальные переживания своих героев, чем значительно усилила эмоциональное звучание картины. Она проникнута бодрым, жизнеутверждающим настроением, которое порождают мужественные лица воинов, четкий ритм и особенно красочный строй полотна. Яркие национальные костюмы, светлые краски солнечного пейзажа копетдагского предгорья с виноградниками вносят в произведение черты неповторимого национального своеобразия.

Героический труд туркменского народа и образ советского воина нашли отражение и в пластике. Наиболее интересными из этих произведений были созданные скульптором А. Абрамовым портрет Героя Советского Союза Курбан-Дурды и оригинальная скульптурная композиция И. Кептенару «Рыбак» (1943), впервые поднявшая в туркменской пластике тему труда. Именно с этих работ берет свое начало туркменская портретная и жанровая скульптура.

Союз художников и Музей изобразительных искусств ТССР в годы Великой Отечественной войны систематически устраивали выставки, среди которых особенно значительными были «Туркмения в дни Отечественной войны» (1944) и выставка «Окон ТАСС» (1943). Важными художественными событиями были также персональные выставки работ Ю. Данешвар (1943) и С. Беглярова (1944). Произведения туркменских мастеров экспонировались не только в республике, но и в частях Красной Армии, находившихся в Мешхеде (Иран).

В годы войны многие художники ушли на фронт. Среди них были И. Черинько, А. Кулиев, Г. Бабиков, Н. Доводов и И. Клычев. В боевой обстановке они старались запечатлеть события войны. Их работы носили хроникальный характер, в основном это были наброски и зарисовки военных будней. Среди туркменских художников-фронтовиков выделяются графические работы Г. Бабикова — серия рисунков «Путь полка. Доваторцы» (1942).

В послевоенные годы продолжала укрепляться связь художников Туркменистана со всем многонациональным советским искусством. Особенно ощутимо она выразилась в подготовке кадров для республики в художественных вузах Москвы, Ленинграда, Ташкента, Львова, а также в участии на межреспубликанских и всесоюзных художественных выставках.

С 1946 года в Ашхабаде систематически проводились отчетные выставки произведений художников Туркмении. Большое значение для развития искусства Советского Туркменистана и укрепления творческих связей с искусством братских народов имели межрес-

395. Ю. Данешвар. На фронт! За Родину! 1943—1945

публиканская выставка и конференция художников республик Средней Азии и Казахстана, состоявшиеся в 1953 году в Ташкенте, и особенно выставка изобразительного искусства и народного творчества Туркменской ССР в Москве в 1955 году. На этой выставке столичный зритель увидел лучшие произведения живописи, скульптуры, графики, замечательные туркменские ковры, вышивки и ювелирные изделия, смог оценить богатство и национальное своеобразие искусства молодой социалистической нации.

Художники Туркмении продолжали работать над темами Великой Отечественной войны: П. Королев — «Последняя граната» (1948), К. Хныкин — «Во имя Родины», Б. Нурали — «Праздник Победы» (1945); были созданы также портреты Героев Советского Союза.

Событиям Отечественной войны посвятил свою первую послевоенную картину И. Черинько. Полотно «Джигиты» (1944—1946, *илл. 396*) стало наиболее значительным произведением республиканской выставки, организованной к 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Раскрытие образа этой картины художник построил на глубокой характеристике внутреннего мира туркмен; воспел их любовь к Родине, к Советской Армии. Изображенный на переднем плане старый джигит, кряжистый, крепкий, с гордостью ощупывает стальной клинок молодого героя-воина, вернувшегося с фронта в родной аул. Большое значение в картине уделено пейзажу, усиливающему ее эмоциональность. Композиция полотна монументальна, а живопись широкая, свободная, колорит выдержан в теплых серебристо-коричневых тонах, переходящих в золотистые на дальнем плане. Черинько создал интересные портреты, раскрывающие новые черты в характере людей Советской Туркмении (портрет Героя Социалистического Труда О. Эрсарыева, «Кумыш»), а также лирический пейзаж «Весна в Багире».

Большую роль в развитии живописи Туркмении в эти годы продолжало играть творчество Ю. Данешвар. Она написала оригинальную жанровую картину «Урок музыки» (1948), посвященную появлению прекрасного нового в быту туркменской семьи. В картине «За рукоделием» (1947) художница успешно справилась со сложной живописной задачей — показала фигуру в контражуре; умело используя контрасты цвета, она достигла их полного звучания. Композиционный ритм, колорит, решенные в традициях туркменского декоративного искусства, придают произведению своеобразную поэтичность. Лиричный образ лаконичными средствами создала Данешвар в «Портрете дочери» (1947).

Произведения Черинько и Данешвар свидетельствовали о вступлении художников в пору творческой зрелости. Землетрясение 1948 года трагически оборвало жизнь этих талантливых живописцев.

Творчески активен был в эти годы народный художник республики Б. Нурали. Картины «Возвращение» (1948) и «Сбор коконов» (1949) отмечены глубоким знанием жизни туркменского народа, особенностей его быта. Произведения Нурали — это своеобразный синтез новой для Туркмении реалистической живописи и традиций национального народного творчества. Как правило, в своих полотнах он выступает чрезвычайно подробным и занимательным рассказчиком. Смысл и стиль его пересказа близок по духу народному дестану, а живописный строй и манера письма — прикладному искусству. Яркие, звучные, порою открытые цвета его полотен и композиционные приемы имеют также связь со старинной среднеазиатской

миниатюрой и росписью. Примером этого может служить картина «Праздник Победы». Главное в ней — общенародное ликующее настроение, которое передано яркой красочной цветовой гаммой. Чтобы выразить приметы времени, Нурали изобразил на домах и кибитках красные флаги, нарисовал автомашины, дымящиеся трубы промышленных предприятий.

Непосредственностью и своеобразной поэтичностью образа привлекает картина Я. Аннанурова «Чабаны» (1946, *илл. 397*). Композиция ее и колористический строй созвучны характеру туркменской народной музыки, песни.

Другой молодой туркменский художник А. Хаджиев получил признание общественности, написав в 1947 году на конкурс портрет классика туркменской литературы Махтумкули (*илл. 398*). До нашего времени не дошло ни одного изображения поэта. Поэтому основным источником для работы над образом явились само творчество Махтумкули и народные предания. Хаджиев, следуя традициям русского реалистического портрета, изобразив поэта размышляющим, сосредоточил внимание на выявлении его внутреннего мира. Пластично вылеплены интенсивно освещенные лицо и руки. Напряженный колорит, выдержанный в теплых, золотисто-коричневых и красных тонах, создает ощущение романтической взволнованности, помогает полнее понять образный мир замечательного туркменского поэта и философа, человека мудрого и сердечного.

Декада туркменской литературы и искусства в Москве (1955) и установление непосредственного творческого контакта с ведущими советскими мастерами, помогли туркменским художникам усилить внимание к профессиональному мастерству, расширить сферу образов. Этому способствовало и то, что в начале 50-х годов кадры художников республики пополнились молодежью, успешно окончившей художественные вузы страны. В отличие от прошлых лет активную роль

396. И. Черинько. Джигиты. 1944—1946

397. Я. Аннануров. Чабаны. 1946

стали играть художественная критика, творческие обсуждения и дискуссии.

Ведущее место в живописи заняли портрет и бытовая картина. Е. Адамова написала портрет матери-героини Сапаркулиевой Халтач (1955), в котором сумела передать проникнутый внутренним достоинством образ пожилой женщины-туркменки. Н. Доводов в портрете мастера-ювелира (1955) утверждает глубокое уважение к человеку труда, создающему художественные ценности. Портрет исполнен в теплом охристо-сером колорите.

Живописцы А. Кулиев и И. Ильин обратились к созданию портретов передовиков туркменского рабочего класса. Первый из них написал выразительный портрет Овезова — мастера тепловозных мастерских. Второй — в образе электросварщицы Поммык Халмурадовой запечатлел замечательные черты передовой туркменки (оба 1955).

Над произведениями бытового жанра в те годы работали почти все живописцы. Ярким примером достижений в этой области является картина И. Клычева «В пустыне Каракум» (1953), посвященная освоению одного из самых крупных в мире безводных пространств.

В решении живописных задач художник пошел особым путем. Не приглушая звучности колорита, он объединил цветовые пятна в гармоничное целое, ярко читающееся на фоне охристо-желтых песков и голубоватого неба. Изобразив ученых, русских и туркмен, работающих плечом к плечу над тем, чтобы дать воду — жизнь пустыне, художник раскрыл идею глубокой общности интересов народов нашей страны. На картине мы видим новых людей Советской Туркмении, стремящихся к преобразованию природы.

В пейзажной живописи значительных успехов добился Г. Бабиков. Опираясь на традиции русских классиков-пейзажистов, он сумел отойти от этюдизма, поставив себе задачу создания пейзажа-картины. Он написал звучное полотно «У подножия Копет-Дага» (1953), дающее обобщенный образ природы Туркмении. Еще полнее и поэтичнее сумел раскрыть образ туркменской природы Н. Ходжамухаммедов. В пей-

398. А. Хаджиев. Портрет Махтумкули. 1947

заже «Осень в Багире» (1953, *илл. 400*) звучат лирические ноты; сдержанный, спокойный колорит тонко передает характер и состояние осеннего ландшафта.

Этапными в развитии живописи, как и других видов искусства, явились республиканские художественные выставки 1957 и 1959 годов в Ашхабаде, продемонстрировавшие значительный подъем уровня идейного и художественного мастерства создаваемых произведений, дальнейшее обогащение жанров.

Появляется ряд полотен, посвященных историческим и историко-революционным темам (А. Амангельдыев — «Угон в рабство», 1959; «Айдинский переход», 1957; Е. Адамова — «Все-таки буду учиться», 1957, *илл. 399*; А. Хаджиев — «Коллективизация», 1957; Я. Аннануров — «Ваше время кончилось», 1958; И. Клычев — «За лучшую долю. На интервентов», 1957, *илл. 401*).

События, отображенные Клычевым, относятся к тому времени, когда на территории Туркменистана развернулись ожесточенные бои за Советскую власть против интервенции и буржуазно-националистических наемников. Без прикрас показал художник трудности борьбы, в которой участвовали все трудящиеся Туркмении, раскрыл душевный мир, внутренние переживания людей. Картина полна размышлений о судьбах народных масс, поднявшихся на борьбу за лучшую долю.

Хаджиев воспел коммунистов-двадцатипятитысячников, которые по зову партии пошли в села, аулы, кишлаки организовывать и строить первые колхозы. На картине изображен момент вступления бедняцких масс в колхоз. Художник изобразил не безликую толпу людей: тут есть и сомневающиеся — середняки и злобствующие — баи, видящие в колхозе свою гибель. Классовый антагонизм, положенный в основу сюжета, способствовал созданию остроконфликтной композиции.

Темы социалистического строительства в Туркмении раскрывали в эти годы в своих произведениях Хаджиев («Наука в помощь хлопкоробам», 1957), Клычев («Путь к воде» — о строительстве Каракумского канала имени В. И. Ленина, 1959) и другие.

Значительными успехами в конце 50-х годов отмечен портретный жанр. Кулиев создал серию портретов

399. Е. Адамова. «Все-таки буду учиться». 1957

400. Н. Ходжамухаммедов. Осень в Багире. 1953

нефтяников. Наиболее интересен из них «Портрет мастера Алтыева Какабая» (1958). Лиричен портрет «Гозель» (1959) работы Клычева, очень хорошо передан в нем волевой национальный характер современной туркменской девушки-студентки.

Поэтична картина Нурали «Подруги» (1957), отмеченная индивидуальностью, творческим своеобразием в раскрытии темы колхозного труда. Пейзажисты активно воспевают преображенную трудом советского человека древнюю землю Туркменистана («Гудок» и «Вышки Челекена» Г. Бабикова; «Вечер на канале», «Молодая поросль», «Весна в Санды-Качи», «Сары-Язы, большая вода», серия пейзажей о Каракумском канале Ходжамухаммедова). Бабиков впервые выступил мастером индустриального пейзажа.

У истоков театрально-декорационной живописи Туркмении стояли видные русские советские художники: А. Лушин, А. Фальковский, К. Щаблиовский, И. Рабинович. Но наиболее тесно связали свою творческую судьбу с туркменским театром художники Х. Кордыш, И. Колесников и П. Ершов.

В 40-х — 50-х годах Кордыш, являясь главным художником Туркменского государственного театра драмы имени Молланепеса, осуществил оформление многих спектаклей, в их числе «Дни и ночи» К. Симонова, «Поднятая целина» М. Шолохова, «Решающий шаг». Б. Кербабаева, «Белый лотос» Р. Тагора, «Легенда о любви» Н. Хикмета, «Отелло» и «Король Лир» В. Шекспира, балет «Алдар Косе» К. Корчмарева.

Колесников, приглашенный в Ашхабад в Государственный русский драматический театр в 1944 году, оформил ряд советских, русских и западноевропейских классических спектаклей: «Укрощение строптивой» В. Шекспира, «Бешеные деньги» А. Островского, «Любовь Яровая» К. Тренева и другие.

Ершов был приглашен в Туркменский государственный театр оперы и балета имени Махтумкули в 1953 году и работал в нем до последних дней жизни. Наибольшего успеха достиг он в оформлении оперы А. Шапошникова и Д. Овезова «Шасенем и Гариб» (1955) на сюжет популярного народного дестана. Удивительно красивые и мудрые люди в красочных костюмах XVII века, колоритные среднеазиатские пейзажи и архитектура предстали перед зрителем в его декорациях.

К работе над оперой «Шасенем и Гариб» Ершов привлек туркменских художников Х. Аллабердыева и Я. Аннанурова, поставив задачей передать им свой богатый творческий опыт. В совместной работе он дал соавторам проявить индивидуальные способности: Аннанурову — в области костюма, Аллабердыеву — в эскизах всей постановки. Опера «Шасенем и Гариб» была показана в Москве во время декады туркменской литературы и искусства и получила высокую оценку общественности.

Композитор Вано Мурадели 15 октября 1955 года в газете «Известия» наряду с музыкальными качествами оперы особо отмечал ее художественное оформление: «Декорации верно передают атмосферу солнечного Туркменистана, его архитектуру, красоч-

401. И. Клычев. За лучшую долю. На интервентов. 1957

ный орнамент его богатых цветных ковров, цветовую гамму ярких народных костюмов. Умелое освещение помогает донести до зрителя все своеобразие театральной живописи».

Московская критика единодушно утверждала, что по качеству художественного оформления опера «Шасенем и Гариб» по праву может считаться одним из лучших произведений театрально-декорационного искусства того времени.

Графики Туркмении в конце 40-х — 50-х годах пробовали силы в иллюстрациях, акварели и плакате. Интересными художниками-акварелистами зарекомендовали себя Г. Колояров («В гостях у деда», 1954), Ю. Данешвар, автор акварельных портретов («Балерина», «Девушка», оба — 1944); М. Данешвар создал серию сатирических листов, остро разоблачавших феодально-байские пережитки в современном быту: «Муж и жена» (1955) и другие.

К концу 50-х годов в графике Туркмении наблюдается заметное оживление. Колояров создает листы «За долги» (1957), «Нашли воду» (1958), «Незабываемый 1919» (1959). Иллюстрации к повести «Конец кровавого водораздела» Чары Аширова исполнили Ю. Новиков и В. Рыжов. Следует отметить работы П. Знаменщикова «Огни пустыни» (офорт, 1958) и «Утро на канале» (линогравюра, 1959), ксилографии В. Когдина — иллюстрации к сказке Б. Сейтакова «Аяз-хан» и «Портрет Махтумкули», а также литографию П. Попова «Разлив». Некоторые успехи достигнуты в агитплакате, в создании которого принимают участие многие живописцы и графики.

На 50-е годы в Туркмении падает зарождение монументально-декоративной живописи, призванной украсить города и общественные сооружения. Наиболее значительные произведения здесь были созданы Н. Каменским и А. Щетининым. Первый расписал зал заседаний Совета Министров Туркменской ССР, интерьеры Туркменского академического театра драмы имени Молланепеса и ресторан «Гулистан», используя классические традиции туркменского ковра. Второй выполнил триптих — мозаичные панно «Гимн урожаю» для кинотеатра «Заря» (Ашхабад).

В декоративно-прикладном искусстве Туркменистана в рассматриваемый период ведущее место занимают ковры и ковровые изделия. Наряду с классическими орнаментальными исполнялись также портретные и сюжетно-тематические ковры.

В 1942 году туркменские ковровщицы по эскизу художника М. Алексеевой создали уникальный орнаментальный ковер-гигант (10,75 × 18 м), в композиционную основу которого лег текинский «гель» с характерным для него колоритом: насыщенно-красные цвета в сочетании с жемчужно-белыми и сине-черными. По эскизу художника К. Матвеева ковровщицами был выполнен ковер-панно «Атака» (1944).

Творческое содружество ковровщиц и художников продолжается и в послевоенное время.

В 1947 году по эскизу художника М. Федуры было соткано заслуженной ковровщицей ТССР А. Нуриевой и ковровщицами А. Сахатовой, Ш. Шамурадовой,

А. Тачдурдыевой, Э. Хаджиевой и О. Таджировой ковровое панно «Праздник Победы», проникнутое пафосом торжества советского народа *(илл. 402)*.

В 1955 году по эскизу художников Г. Брусенцова и Г. Соснина мастера коврового искусства создают монументальное ковровое панно «Дружба народов СССР» [53].

В сюжетно-тематических и портретных коврах проявилось мастерство ковровщиц, умеющих не только создавать изумительно тонкую ковровую ткань, но и безукоризненно точно передавать цветными нитями тона и оттенки живописи. Но не всегда художники, работая над эскизами ковров, особенно портретных, учитывали специфику декоративного искусства, в результате чего в рисунке некоторых ковров механически соединялись станковые живописные приемы и ковровая орнаментика.

Наиболее крупными мастерами-ювелирами старшего поколения в те годы были Кули Бабаниязов, братья А. и Х. Чокаевы, М. Айдогдыев, Ч. Мухаммедназаров. Они принесли в советское прикладное искусство классические традиции, идущие из глубин веков. Самым распространенным видом ювелирных изделий оставалась несколько модернизированная гульяка круглая, орнаментированная, часто с позолотой и инкрустацией красным сердоликом, бирюзой, цветными стекла-

402. Ковер-панно «Праздник Победы». 1947. Эскиз художника М. Федуры. Ковер ткали: заслуженная ковровщица ТССР А. Нуриева, ковровщицы А. Сахатова, Ш. Шамурадова, А. Тачдурдыева, Э. Хаджиева и О. Таджирова

403. А. Афанасьев, Е. Раевская. Здание ЦК КП Туркменской ССР. 1955. Ашхабад

ми нагрудная брошь. Нередко в традиционные туркменские орнаментальные узоры мастера органично вводили новые мотивы: хлопок, колосья, советские эмблемы (пятиконечная звезда, серп и молот, гербы и другое).

С неизменным мастерством исполнялись традиционные вышивки и вязаные изделия, имеющие большое значение в быту. Вышивкой украшали покрывала, головные платки и тюбетейки, мужские и женские рубахи, халаты (курте и чирпы), свадебные и другие наряды. Большое место в прикладном искусстве сохраняло в республике и кошмоделие. Народное прикладное искусство Туркмении органично вошло в современный социалистический быт.

Архитектура Советской Туркмении в своем развитии прошла ряд этапов[54].

Начало 20-х годов было ознаменовано массовым переселением рабочих из трущоб в комфортабельные дома торговой буржуазии. К середине 20-х годов закончились восстановление старого, пришедшего в ветхость жилого фонда городов и реконструкция отдельных бывших кустарных промышленных предприятий. Объем нового строительства был невелик.

Реконструкция городов республики началась в первой пятилетке с развития промышленного строительства, создания новых технически оснащенных промышленных предприятий. Пример промышленной архитектуры того времени представляет здание текстильной фабрики в Ашхабаде, возведенное в середине 20-х годов (авторы проекта профессор В. Келдыш, инженер Я. Самойлов). Удачно решенная конструкция железобетонного каркаса, основанная на расчете сейсмостойкости, позволила зданию устоять в ашхабадское землетрясение 1948 года. Во внешнем облике текстильной фабрики горизонтально протяженный объем производственного корпуса с окнами, расчлененными солнцезащитными козырьками, сочетается с вертикалью водонапорной башни, украшенной часами.

Промышленное строительство сопровождалось развитием городского хозяйства и особенно жилищного строительства. На восточной окраине города возник комплекс Мехстеклозавода с санитарнозащитной зоной и жилым городком. Здания располагались вдоль широкого бульвара, продолженного до главного входа на завод.

В 1935—1937 годах при разработке генерального плана Ашхабада в его основу была положена истори-

404. Л. Ратинов, Ю. Жилинский, А. Бочаров. Комплекс Академии наук ТССР. Декоративный портик. 1954. Ашхабад

чески сложившаяся радиально-прямоугольная система, которую дополнили полукольцевыми бульварами в центральной части города (архитектор Л. Бирюков, инженер М. Назаретов). Бульвары, расширенные магистрали и парковые массивы, создав систему озеленения, улучшили микроклимат города. Примером наиболее удачного использования местных природных особенностей явился сад имени В. И. Ленина (автор академик А. Карелин), созданный на месте бывшей площади военных парадов. Композиционным центром сада стал памятник В. И. Ленину (см. том 7, стр. 316), от которого радиально расходятся восемь разной ширины озелененных аллей. Хорошо найдены пропорции партерной и высокоствольной зелени.

При проектировании общественных и жилых зданий учитывались не только климатические условия города, но также планировочные приемы и композиционные принципы традиционной национальной архитектуры: внутренний двор и сад с расположенными по периметру помещениями. Существенное влияние на формирование архитектурного облика Ашхабада, а также других городов Туркмении оказали работы, проведенные в 1936—1937 годах над проектом Государственного театра ТССР со зрительным залом на 1000 мест (архитекторы В. Щуко, В. Гельфрейх и другие). На фасадах большинства общественных зданий стали применять классические ордерные системы. В здании Министерства финансов (Ашхабад) были использованы национальные архитектурные приемы — трехпролетный портик со стрельчатыми арками (архитектор К. Бобровский).

Западная окраина Ашхабада стала местом строительства большого учебного городка. Здесь разместились здания десяти высших и средних специальных учебных заведений: Педагогического института (архитектор М. Камышников), Педагогического техникума и училища (архитектор Х. Бельферман), Индустриального техникума, Торгово-кооперативного техникума и другие. Ботанический сад отделил учебный городок от комплекса Сельскохозяйственного института с общежитиями. Почти на километр растянулся вдоль Первомайской улицы комплекс зданий Медицинского института с клиниками (архитектор В. Кузнецов). В центре города было построено Музыкальное училище (архитекторы П. Кухтенков, А. Максимов). Начали менять свой облик одноэтажные жилые кварталы. В предвоенные годы стали строить трехэтажные жилые дома в Ашхабаде, Чарджоу и других областных городах. Жилые дома имели лоджии и веранды, выходящие в озелененные дворы.

В ночь на 6 октября 1948 года Ашхабад был полностью разрушен девятибалльным землетрясением. Партия и правительство проявили исключительную заботу об организации помощи пострадавшему населению и о быстрейшем восстановлении Ашхабада и прилегающих к нему населенных мест. Было ассигновано более миллиарда рублей на восстановительные работы. Ашхабад строила вся страна.

В 1949 году был утвержден новый генеральный план города, разработанный Ленгипрогором (архитектор Н. Баранов, инженер К. Кавалли и другие). По сравнению с генеральным планом тридцатых годов была изменена композиция центральной части города, создана система площадей и зеленых эспланад, а также новый парк культуры и отдыха с городским стадионом.

Восстановление города потребовало огромных усилий архитекторов Туркмении, Узбекистана, Азербайджана, московских и ленинградских проектных институтов. Антисейсмичные жилые дома возводились по типовым сериям, которые постепенно совершенствовались. С 1949 по 1954 год в Ашхабаде строили двухэтажные многоквартирные жилые дома по проектам, разработанным в Ташкенте архитекторами А. Великановым, И. Рожиным, Б. Трофимовым и инженером В. Озеровым. Следующие четыре года возводили двух- и трехэтажные жилые дома типовой серии, разработанной Ашхабадпроектом (архитекторы Е. Высоцкий, О. Березин, Г. Айвазов, Л. Балаян, инженер М. Кричевский). С 1958 года стали осуществлять застройку укрупненных жилых кварталов и микрорайонов. Среди наиболее удачных жилых комплексов в Ашхабаде надо назвать квартал, построенный по проекту архитекторов Е. Высоцкого, Г. Айвазова и Л. Балаяна, а также квартал, спроектированный архитектором Э. Кричевской.

Большое внимание уделялось строительству сейсмостойких зданий школ (архитекторы В. Ельчанинов, Э. Кричевская), детских садов и ясель (архитекторы Н. Мурзов, О. Березин). По проектам специализированных институтов восстановлены учебные комплексы Медицинского института (архитектор Н. Шевченко и другие), Сельскохозяйственного института (архитекторы М. Виноградская, А. Зарьев, В. Ляхович), Государственного университета (архитекторы М. Камышников, Г. Александрович, М. Ушакова, художник Н. Каменский).

В архитектурный облик возрожденного города вошли новые здания Совета Министров Туркменской ССР (архитекторы В. Новосадов, художники Н. Каменский, В. Эльконин, скульптор Г. Нерода) и ЦК Коммунистической партии Туркменистана (архитекторы А. Афанасьев, Е. Раевская, *илл. 403*), комплекс Академии наук республики (архитекторы Л. Ратинов, Ю. Жилинский, А. Бочаров, *илл. 404*), здание Драматического театра имени Молланепеса (архитектор А. Тарасенко, художник Н. Каменский). В архитектурном облике этих зданий сочетаются (к сожалению, далеко не всегда гармонично) элементы русского классицизма и старого среднеазиатского зодчества.

В конце 50-х годов в архитектуре Туркмении, как и во всем советском зодчестве, происходят большие изменения, связанные с борьбой против излишеств и с переходом к индустриальным методам строительства.

ИСКУССТВО КИРГИЗСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В годы Великой Отечественной войны художники Киргизии — Л. Ильина, А. Михалев, А. Игнатьев, И. Гальченко и другие — создавали агитационные плакаты «Окна КирТАГ». Наиболее выразительными в художественном отношении были «Окна»: «Дадим Красной коннице хорошего коня!» Михалева, «Большой Чуйский канал» Ильиной, «За Родину!» Игнатьева. В создании агитплакатов принимали участие и находившиеся в то время в Киргизии Д. Шмаринов, Н. Кочергин, скульптор А. Мануйлов.

Значительным событием в художественной жизни республики в годы Великой Отечественной войны явилось сооружение в столице Киргизии памятника Герою Советского Союза генерал-майору И. В. Панфилову (1942) по проекту скульпторов А. Мануйлова и О. Мануйловой (*илл. 405*). Сооруженный в честь генерала, возглавившего прославившуюся в боях под Москвой дивизию, этот монумент был первым в Советском Союзе из созданных в военный период. Статуя генерала исполнена из цемента с медной крошкой, постамент — из розового гранита. В поисках художественной выразительности авторы памятника пошли по пути динамичного композиционного построения, дав фигуру в энергичном движении. На одной из граней пьедестала изображены знамена Панфиловской дивизии, на цоколе — боевые подвиги ее бойцов. Памятник включен в полукруглую ограду городского парка.

Не прекращалась в годы войны работа и над тематической картиной, рассказывающей о тесной связи фронта и тыла, о труде во имя победы над врагом (Г. Айтиев — «Письмо с фронта» и «Сбор хлопка на юге Киргизии», И. Гальченко — «На строительстве Большого Чуйского канала», С. Акылбеков — «Колхозный сторож» и другие). В 1941 году С. Чуйков закончил большое полотно «Токтогул среди народа», завершившее цикл его произведений, посвященных историческому прошлому Киргизии. В 1942 году художник написал картину «Благословение Джамбула», запечатлев в проникнутом мажорным звучанием образе торжественный момент отеческого напутствия Джамбулом молодого солдата, уходящего на фронт. Выполненная в сдержанной цветовой гамме, картина волнует высоким гуманизмом, романтической приподнятостью и мужественной простотой выражения — чертами, воплотившими суровое дыхание военных лет.

В годы Великой Отечественной войны Союзом художников Киргизской ССР и Киргизским государственным музеем изобразительных искусств в городе Фрунзе были организованы большие художественные выставки: «Фашизм — злейший враг человечества», «Великая Отечественная война», «Окна КирТАГ», «Лучшие произведения художников Киргизии за 10 лет (1932—1942)». Художники Киргизии выставляли свои работы и на московских выставках тех лет.

Значительных творческих успехов достигли художники Киргизии в послевоенные годы. По-прежнему живопись опережает другие виды искусства. Темы, которые интересуют живописцев, разнообразны: героическое прошлое киргизского народа, Великая Отечественная война, созидательный труд современника. Продолжают развиваться портрет, бытовой жанр, все большее значение приобретает пейзаж.

Крупный вклад в искусство Киргизии, как и в предшествующие десятилетия, внес С. Чуйков.

О прекрасном знании жизни киргизского народа и ее поэтическом воплощении в художественных образах свидетельствует серия картин «Киргизская колхозная сюита», созданная в 1938—1948 годах и впервые показанная на персональной выставке Чуйкова в Москве (1948).

В произведениях, составляющих «Киргизскую колхозную сюиту», художник по-новому решил важные творческие вопросы жанровой и пейзажной живописи, показав природу и труд советского человека в гармоничном, целостном единстве. Символичны полные поэзии полотна «Утро», «Полдень» и «Вечер», изображающие тружеников киргизских полей в их повседневной жизни, в их общении с природой. Простые жанровые сценки звучат в этих произведениях как гимн жизни свободного народа, его непреходящей красоты.

«Киргизскую колхозную сюиту» завершает картина «Дочь Советской Киргизии» (*илл. 408*). Среди ши-

405. А. Мануйлов, О. Мануйлова. Памятник Герою Советского Союза генерал-майору И. В. Панфилову. 1942. Фрунзе

406. С. Акылбеков. Окрестности колхоза имени Шопокова. 1949

рокого степного простора на фоне светло-голубого летнего неба и виднеющихся вдали гор изображена киргизская девочка, идущая в школу. Лицо ее сосредоточенно и серьезно, она крепко прижала к себе книги. Картина необыкновенно звучна по колориту. Синевато-лиловые оттенки гор прекрасно сочетаются с густой синевой бархатной жилетки и с лиловатыми рефлексами на белом платье. Яркое пятно красного платка, еще более оттеняющее черноту волос и смуглость кожи, вносит теплый цветовой акцент в красочную гамму картины, построенную в основе своей на сочетании холодных тонов. «Дочь Советской Киргизии» воспринимается как образ, олицетворяющий молодость народа, пробужденного революцией к творческой созидательной деятельности.

В «Киргизской колхозной сюите» ярко раскрылись своеобразные черты творческого дарования Чуйкова: эпичность идейно-образного мышления, песенность и симфоническая целостность ви́дения мира. Тонкий колорист, опирающийся в своем творчестве на традиции классиков русского искусства — А. Иванова и В. Сурикова,— художник использует богатые возможности цвета; палитра его насыщенна и гармонична.

Большое место в творчестве Чуйкова занимают чисто пейзажные работы, всегда, однако, несущие большую идейную нагрузку. В них воплощен образ природы, преображенной человеком, показаны бескрайные колхозные поля, работающие на них машины, всадники. Пейзаж для художника — не просто изображение природы, а поэтический образ, свидетельство событий, изменивших жизнь его народа. Продолжая и пополняя «Киргизскую колхозную сюиту», Чуйков в 1948—1950 годах написал картины «Хлеба созрели», «В родных краях», «На мирных полях моей Родины». В конце 50-х годов были созданы лирически проникновенные полотна «Вечерний час», «Колхозная Киргизия», «Горный воздух» и другие.

Яркая творческая индивидуальность Чуйкова, в то время уже известного советского мастера (см. глава «Искусство РСФСР»), оказывала влияние на формирование многих художников республики. Чуйков неустанно прививал им любовь к искусству, к натуре, заботился об их творческом росте, приобщал к русской и мировой культуре, осуществляя непосредственную связь молодого искусства Киргизии со всей советской художественной культурой.

Интерес к человеку и природе органично сочетаются и в творчестве одного из первых национальных живописцев Киргизии Г. Айтиева. Наметившееся у художника еще в ранних портретах 30-х годов стрем-

ление к решению психологических задач находит продолжение и в работах 40-х — 50-х годов («Портрет комсомолки Ай-Чурек», «Портрет народного артиста СССР композитора Малдыбаева» и другие). В «Портрете народного артиста Киргизской ССР Мусы Баетова» (1949) скромными и скупыми живописными средствами художник сумел раскрыть типические черты, свойственные советскому артисту, и особенности национального склада характера. Простотой композиции и скромностью цветовой гаммы отличается и «Портрет депутата Верховного Совета Киргизской ССР бригадира комсомольской бригады Алтын Бокоевой» (1949), в котором Айтиев создал образ женщины-киргизки, ставшей в годы советской власти видным государственным деятелем.

Художника интересуют жанровые сюжеты, отражающие труд колхозников и новый быт киргизского народа («На хлопковом поле», «Полдень на джайлоо», «Ущелье Орто-Урюкты» и другие). Айтиев много работает над этюдом, пристально изучая натуру. Мягкая лиричность, свежесть восприятия природы, живость наблюдений и непосредственность чувства характеризуют пейзажи «Озеро Сон-Куль», «Долина Нижнего Джумгала», «Вечер в горах».

В результате неоднократных поездок на Иссык-Куль, на основе большого этюдного материала Айтиев в 1954 году создал одно из лучших своих полотен, посвященных этому прекрасному озеру. В картине «Полдень» (*илл. 407*) синие воды Иссык-Куля сливаются с виднеющимися вдали вершинами высоких гор. Легкие облака плывут по голубому небу, кажущемуся бездонным. Во всей картине разлит полуденный зной: светлая цветовая гамма как нельзя лучше помогает передать состояние, при котором освещенные солнцем предметы приобретают белесый оттенок, тени становятся темными, а контуры — резкими. В этом полотне обнаружилось стремление художника к обобщенности и эпичности образа, созданию пейзажа-картины. Склонность к чистоте палитры, четкости и строгости силуэта, пластичности и законченности форм отличают произведения Айтиева тех лет. Образ природы в работах художника проникнут цельностью, гармоничностью, величавым покоем.

Художник С. Акылбеков в полотнах «Окрестности колхоза имени Шопокова» (*илл. 406*), «Хлеба созрели», «Окраина села» и других создал художественный образ родной природы; в картине «На полях Киргизии» (1954) он с живой наблюдательностью живопис-

407. Г. Айтиев. Полдень. 1954

408. С. Чуйков. Дочь Советской Киргизии. 1948

409. О. Мануйлова. Портрет дважды Героя Социалистического Труда И. Кочкорбаева. 1958

ца запечатлел черты, присущие новой жизни киргизского крестьянина.

Произведения Акылбекова середины 50-х годов, более зрелые по изобразительному языку и более широкие по охвату явлений, чем его ранние работы, сохраняют, однако, свойственную мастеру лирическую интонацию.

Художник И. Гальченко, творческая деятельность которого была связана с театром, после войны много времени стал отдавать станковой живописи, проявляя особую любовь к пейзажу. Он тонко чувствует природу Киргизии, ее своеобразную красоту и настроение («Начало осени», «На пастбище», «Вечер на Оше», «В заливе Иссык-Куля», «Вечерний мотив» и другие). Картина «В предгорье» (1947) — одна из наиболее удачных послевоенных работ Гальченко — характеризует крепкое реалистическое мастерство живописца. В этом произведении, очень сдержанном и собранном по колориту, лирический жанровый мотив оживляет суровую горную природу Киргизии, придает ей мирный, обжитой характер.

Своеобразная красота природы этого края вдохновляет творчество и другого видного художника республики — А. Игнатьева. Его лучшие пейзажные и жанровые работы — «Возвращение с полевых работ» (*илл. 410*), «На водопой», «На Орто-Токое», «Весна в горах Тянь-Шаня», «На лесном участке» — привлекают мягкой задушевностью, искренностью и теплотой чувства. Взволнованная кисть художника запечатлела поразившую его суровую красоту гор со сверкающими снежными вершинами, цветущие долины, наполненные звонкой голубизной теплого летнего вечера.

410. А. Игнатьев. Возвращение с полевых работ. 1957

411. Л. Ильина. Кочевка. Иллюстрация к роману М. Ауэзова «Абай». 1959

412. А. Михалев. Штукатурят колонны. 1954. Лист из серии «Молодые строители»

Наряду с пейзажем в республике развивается портрет. Интерес к нему проявляют такие художники, как Игнатьев («Портрет народного артиста Киргизской ССР М. Куренкеева»), Д. Флекман («Портрет заслуженного артиста Киргизской ССР И. Туманова»), Ф. Стукошин («Портрет Героя Советского Союза М. Д. Сиянина»).

В бытовом жанре успешно работает Л. Деймант. О молодой советской интеллигенции Киргизии рассказал художник в картине «Будущий педагог», изобразив молодую девушку-киргизку, проводящую свои первые занятия в школе. В 1954 году Деймант написал большое полотно «Токтогул в ссылке», а в 1958 — «Он родину свою защищал», свидетельствующие о стремлении художника к работе над тематической картиной.

Превосходные натюрморты исполнила в эти годы в Киргизии Е. Малеина (см. главу «Искусство РСФСР»).

В конце 50-х годов коллектив живописцев Киргизии пополнился новыми силами. Получив высшее художественное образование в институтах различных городов страны, приехали на родину А. Усубалиев, К. Керимбеков, Д. Кожахметов, А. Молдахматов, В. Арлашин.

В области театрально-декорационного искусства наиболее интересными в 50-х годах были работы А. Арефьева, оформлявшего ряд спектаклей в Киргизском академическом театре оперы и балета (национальную оперу «На берегах Иссык-Куля» и «Токтогул» В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере, «Князь Игорь» А. Бородина; балет «Лебединое озеро» П. Чайковского и другие) и молодого художника А. Молдахматова, исполнившего декорации к опере «Демон» Н. Рубинштейна и к балету «Весна в Ала-Тоо» В. Власова и В. Фере.

В послевоенное время, особенно в 50-х годах, с ростом издательского дела в Киргизии стали развиваться станковая графика, газетная и книжная иллюстрация. Немалую роль сыграл приезд в 1946 году в Киргизию В. Фаворского; непосредственное общение с первоклассным советским мастером оказало воздействие на многих художников, особенно на творчество Л. Ильиной. Окончив еще в 1939 году Московский художественный институт, Ильина поселилась в Киргизии, с которой и связала свою дальнейшую деятельность. Главное место в творчестве Ильиной в 40-х — 50-х годах занимала книжная иллюстрация. В 1949 году она иллюстрировала роман Т. Сыдыкбекова «Люди наших дней», а в 1950 и 1959 роман М. Ауэзова «Абай». В 50-х годах в технике гравюры на дереве она выполнила также иллюстрации к роману Б. Кербабаева «Решающий шаг», к повести П. Кузнецова «Человек находит счастье», к роману Н. Рыбака «Переяславская рада», к книге Т. Сатылганова «Избранное». Все эти произведения Ильиной, свидетельствуя о неуклонно возраставшем мастерстве художницы, показывают ее умение по-своему, следуя идейной структуре романа, раскрывать литературные образы.

В одной из лучших иллюстраций Ильиной к роману М. Ауэзова «Абай» — «Кочевка» (1959, *илл. 411*) контрастное соотношение светлого неба и дали с темным передним планом вызывает ощущение глубины пространства, необъятного простора природы. Суровостью и драматизмом веет от другой гравюры этой серии — «Смерть Кадыра», композиция которой тоже построена на контрастах. Художнице удалось передать остроту психологического состояния людей, настроение взволнованности.

Совсем иной эмоциональный тон в гравюре «Тогжан». В ней запечатлен образ обаятельной героини романа, задорной молодой девушки. В гравюрах Ильиной проявилась любовь художницы к тонкому подвижному штриху, резкому противопоставлению светлых и темных пятен, усиливающих романтическую приподнятость и динамичность изображения. Примерами могут служить «Благословение Суюмбая» и «Бой» — иллюстрации к повести П. Кузнецова «Человек находит счастье», шмуцтитулы и заставки к роману Н. Рыбака «Переяславская рада». В 1958 году Ильина исполняет интересную серию линогравюр «Слово о киргизской женщине» («Встреча», «Полдень», «Сборщицы» и другие). К этому времени Ильина уже приобрела широкую известность в советском искусстве как крупный мастер станковой и книжной графики.

В области станковой графики в Киргизии в 50-х годах работают А. Михалев, И. Белевич, Л. Трусков-

413. А. Лабуренко, П. Иванов. Здание Киргизского государственного театра оперы и балета. 1955. Фрунзе

ский, А. Сгибнев. Михалеву принадлежат богатые по цветовому решению акварели, связанные единой темой: «Иссык-Куль — Киргизское море». Итогом поездки художника на строительство канала Волга-Дон явилась большая серия «Молодые строители» (1954, *илл. 412*). В конце 50-х годов Михалев исполнил листы «Новая баржа», «Небо хмурится» и другие.

Своеобразно дарование Сгибнева, одного из пионеров графического искусства Киргизии. Работает он в основном в станковой графике. Во время многочисленных поездок по стране художник хорошо изучил жизнь людей, их быт, труд. Произведения Сгибнева — «Мальчик из Тянь-Шаня» (1949), «Тоннель в Орто-Токое» (1954), «Вода пришла» (1957), «Нарын — горная река» (1958) и другие — характеризуют четкость композиции, живописное сочетание темных и светлых пятен.

Во второй половине 50-х годов ряды графиков республики пополняются молодежью. А. Осташев, М. Оморкулов, А. Шубин, В. Жуков и другие, обладая хорошей профессиональной подготовкой, способствовали дальнейшему развитию графического искусства Киргизии.

В скульптуру Киргизии в 40-х — 50-х годах значительный вклад внесла О. Мануйлова. Ею исполнены портреты передовых людей Киргизии («Портрет Героя Советского Союза Джумабаева» (1950), «Киргизка-чабан» (1956), «Портрет дважды Героя Социалистического Труда И. Кочкорбаева», *илл. 409*), монументальные рельефы для вновь выстроенных зданий, мелкая пластика. Мануйлова — талантливый скульптор с широким кругом творческих интересов и тем. Но особенно ярко ее дарование проявилось в декоративной пластике, в работе над монументальным барельефом для оформления здания прокуратуры республики и над скульптурами для фронтона Киргизского государственного театра оперы и балета.

В послевоенные годы изготовляются традиционные ковровые иделия, вышивки, ткани, художественные произведения из кожи, дерева и металла. Мастера народного творчества С. Боротова, М. Аларбаева, К. Абдылбаева, А. Бекбоева создавали превосходные орнаментальные ширдаки, тушкиизы и другие бытовые предметы (*илл. 414*). В 50-х годах в работе над эски-

зами для произведений прикладного искусства стали принимать участие видные художники Киргизии: Г. Айтиев, С. Акылбеков, О. Мануйлова.

В 40-х — 50-х годах в Киргизии происходило интенсивное строительство зданий для культурных учреждений, учебных заведений и жилья. Реконструировались и благоустраивались города (Джелал-Абад, Пржевальск, Ош и другие), воздвигались памятники, создавались водохранилища, гидростанции, каналы. В столице республики были построены здания Киргизского государственного театра оперы и балета (архитекторы А. Лабуренко, П. Иванов, 1955, *илл. 413*), Республиканской библиотеки имени Н. Г. Чернышевского (архитектор В. Нусов, 1957—1962), политехникума на Советской площади (архитектор Е. Писарской, 1954). В 50-х годах начато создание комплекса зданий Академии наук Киргизской ССР (архитекторы Ю. Билинский, А. Бочаров). В сельских районах шло строительство колхозных клубов, дворцов пионеров. Было завершено грандиозное гидротехническое сооружение — Большой Чуйский канал.

Архитектуру первого послевоенного десятилетия характеризует стремление использовать элементы национального декора и формы русского классического зодчества.

Со второй половины 50-х годов в Киргизии развернулась работа по внедрению индустриальных методов строительства и разработке типовых проектов экономичных, отвечающих местным условиям жилых домов, школ, детских садов и яслей, магазинов, клубов и т. д.

Крупное строительство общественных и жилых зданий в Киргизии благоприятствовало использованию творческих возможностей киргизских художников. Первым опытом синтеза искусств и архитектуры явилось оформление Айтиевым, Михалевым и Мануйловой постоянной сельскохозяйственной выставки близ города Фрунзе (1947). Живописцы Айтиев, Арлашин, Игнатьев, Деймант приняли участие в оформлении киргизского павильона на ВСХВ в 1954 году в Москве. В 1952—1954 годах Айтиев, Игнатьев, Михалев, Ильина, Вейс, Акылбеков, Тюрин, Деймант, Стукошин, Белевич и другие исполнили монументальные росписи в здании Киргизского государственного театра оперы и балета.

414. А. Бекбоева. Тушкииз. 1957. Фрагмент

ИСКУССТВО КАЗАХСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

С первых же дней Великой Отечественной войны в Казахстане стали выпускать агитационные «Окна КазТАГ», сатирические и политические плакаты, карикатуры и рисунки, сопровождающиеся стихами и призывами, направленными против врагов нашей Родины. В создании агитокон принимало участие большинство местных и приезжих живописцев и графиков. В Казахстане в это время работали известные советские художники М. Куприянов, Н. Крылов (из коллектива Кукрыниксов), Н. Карповский и И. Дайц, поэты С. Маршак, Н. Забила, скульпторы Л. Муравин, М. Лысенко, О. Кудрявцева и многие другие.

Героизму, отважным подвигам во имя отечества посвятили живописные полотна многие художники Казахстана: А. Кастеев («Удар советских самолетов по фашистским танкам»), Л. Леонтьев («Десант балтийцев»), А. Риттих («Сильнее смерти», «Одна из многих», «Последняя граната»). Интересные произведения о единстве фронта и тыла создали М. Лизогуб («Подарки гвардейцам») и Б. Урманче («Возвращайтесь с победой!»).

Видное место в искусстве этих лет заняло творчество А. Черкасского, приехавшего в Алма-Ату с Украины в 1941 году. В 1943 году он написал полотно «Трагедия на Днепре»: советский воин вынес из огня раненого мальчика, над ним в горе склонилась мать. Драматическое звучание произведения усиливают экспрессивность и острая характерность движений изображенных, а также обобщенное цветовое решение полотна. В годы войны Черкасский пишет также портреты воинов, артистов, ученых. В портрете казахского писателя Сабита Муканова (1942) пейзаж вносит черты лиризма в характеристику образа человека.

Портреты создавали многие художники: Риттих («Джамбул среди детей»), Кастеев («Портрет Мамыш-улы»), Урманче, приехавший в Казахстан во время войны. Произведения Урманче отмечены стремлением к индивидуализации образа, передаче психологии человека. Его живопись отличается свободной манерой письма, полотна художника насыщены светом (портреты академика К. Сатпаева и народного акына Н. Байганина, написанные в 1943 году).

Многих художников увлекает героическое прошлое нашей страны и казахского народа. Был создан альбом литографий «Героическое прошлое русского народа». Яркие произведения на тему революционной истории Казахстана принадлежат Кастееву. Еще перед войной он начал работать над образом Амангельды Иманова и воссозданием эпизодов, связанных с героической деятельностью первого казахского революционера-большевика. В годы войны Кастеев создал интересное по композиции полотно «Тургайский поход».

Произведения художников Казахстана были показаны в 1942 и 1943 годах на республиканских выставках «Великая Отечественная война» в Алма-Ате[55], на персональных выставках Кастеева и Черкасского, а также на выставке, посвященной народному герою Амангельды Иманову.

За годы Великой Отечественной войны значительно усилилась связь искусства Казахстана с искусством других народов, в частности с русским.

Первое послевоенное десятилетие в искусстве республики в известной мере можно назвать периодом скрытого роста. В эти годы А. Черкасский, Н. Крутильников, Л. Леонтьев и другие художники много сил отдавали преподаванию в алма-атинском Художественном училище, откуда вышло большинство талантливых мастеров Казахстана, ставших в последующие годы главной творческой силой в изобразительном искусстве республики.

Наибольшее развитие получила в этот период живопись. Не все требования времени по созданию сложных тематических произведений были под силу немногочисленному коллективу. Тем не менее в конце 40-х — в 50-х годах можно отметить некоторые успехи в жанре бытовой живописи. Стремление к образному освоению действительности привело художников к созданию ряда удачных произведений, в которых темами и сюжетами картин служили близкие и хорошо знакомые им события и явления окружающей жизни.

Интересным художником сформировался в эти годы Л. Леонтьев. Свои произведения он посвящал теме

415. Л. Леонтьев. Казахстанские ковровщицы. 1949

труда казахстанцев («Ночная молотьба», «Колхозный бригадир», «Она строила ГЭС»). Яркий художественный образ создал Леонтьев в картине «Казахстанские ковровщицы» (1949, *илл. 415*).

Художник сумел поэтично передать обыденный момент труда казахских женщин, занятых изготовлением орнаментальных ковров. Крепкий и уверенный рисунок, звонкий и чистый цвет усиливают впечатление пленительной молодости ковровщиц.

Значительных успехов достигли художники Казахстана в портрете. Наиболее интересно развивается композиционный портрет, работа над которым стала возможной в силу растущего реалистического мастерства живописцев.

Произведение Леонтьева «Портрет Героя Советского Союза Г. М. Шемякина» (1947) донесло до нас образ смелого советского воина. Для художника характерно пристальное внимание к модели, умение выразить особенности психологии и индивидуальности человека. В его лучших работах этого жанра («Портрет С. Калмыкова», 1946; «Портрет И. Иткинда», 1947) проявляются тонкая наблюдательность, внимание к духовной жизни портретируемых.

Образ современника всегда привлекал Н. Крутильникова — одного из старейших художников Казахстана. К лучшим его работам принадлежит «Портрет мастера горячих кладок Д. Макаева» (*илл. 419*). Лицо портретируемого — энергичное, волевое, сурово-сосредоточенное. Сдержанный коричнево-зеленоватый колорит, сильное, выделяющее черты лица освещение подчеркивают внутреннее напряжение Макаева. Фигура рабочего занимает большую часть холста, такой композиционный прием придает образу монументальность, усиливает его значительность.

К наиболее интересным произведениям М. Лизогуб относится «Портрет заслуженного деятеля искусств

416. А. Кастеев. Портрет Амангельды Иманова. 1950

Узбекской ССР З. М. Ковалевской» (1953). Художница изображена размышляющей над начатой работой. Привлекает одухотворенное лицо Ковалевской, выражающее не только движение мысли, но и душевную чуткость, доброту, сложность внутреннего мира человека.

В жанре портрета работали также А. Мартова («Портрет заслуженной артистки КазССР Х. Букеевой»), О. Кужеленко («Портрет народной артистки КазССР Р. Баглановой»), П. Верховцев («Портрет Героя Социалистического Труда Д. Серикова с детьми») и другие.

Как бы итогом творчества художников в области портрета является художественная выставка 1954 года в Алма-Ате «Портретное творчество казахстанских художников».

Интересные исторические портреты продолжал писать Кастеев: Амангельды Иманова (1947 и 1950, *илл. 416*), Чокана Валиханова. Особенно значителен портрет Амангельды, исполненный в 1950 году. В поэтическом строе этого произведения важную роль играет пейзаж, увиденный как бы сверху, отчего усиливается ощущение широты и безбрежности казахстанской природы.

Во многих произведениях Кастеева образ природы сочетается с элементами жанровой картины. Таковы акварели «Социалистическое животноводство», «На току», «Стадо на джайляу». В них отражены важные черты современной жизни республики и характерные особенности народного быта. Пейзаж для Кастеева неотделим от жизни человека и его труда: с большой любовью изображает он распаханные земли, необозримые пшеничные поля, джайляу — пастбища, покрытые весной буйными травами, колхозные строения, животноводческие фермы. В созданных им образах художник умеет сочетать эпичность и лиризм,

панорамность и конкретную точность жанровых деталей. В 50-е годы Кастеев создал разные по эмоциональному звучанию пейзажи «Родина Абая», «Высокогорный каток», «Соленое озеро», «Пастбище Китэк» и другие.

Портрету и пейзажу посвятил свое послевоенное творчество Черкасский. Однако написанное в 1946 году произведение «Дина Нурпеисова и Джамбул Джабаев» (*илл. 420*) выходит за рамки портретного жанра. Оно рассказывает о творческой дружбе знаменитых народных мастеров. Дина и Джамбул изображены на фоне широкого предгорья и величественной цепи гор. Пейзаж трактован обобщенно, что придает фигурам скульптурность и выразительность. Такие детали, как растущее вдали дерево урюка, покрытое сверкающими бело-розовыми нежными цветами, усиливают лирические ноты в эмоциональном строе образа. Полотно написано плотно, энергично, пастозно; краски создают сложный сплав — живописную фактуру холста.

Черкасский пишет большое число портретов — это все его современники, деятельные, полные энергии, активные, живые люди. К числу лучших по живописи принадлежит «Портрет писателя С. Муканова» (1952). Как пейзажист Черкасский любит петь гимн буйной, неодолимой силе весны. В картине «Карагачи» (1955) в характере кряжистых, вековых стволов деревьев ощутимо передана стихийная мощь природы: высокие деревья и молодая зелень травы, солнце, воздух, талая вода — все в этой картине написано взволнованно, страстно, темпераментно.

Во второй половине 50-х годов ряды живописцев Казахстана пополнились талантливой молодежью, окончившей художественные вузы Москвы и Ленинграда. Еще в 1955 году на межреспубликанской выставке в Душанбе появилось отмеченное лиричностью чувства и тонкой живописностью произведение К. Тельжанова «Жамал». Позднее художник обратился к более широким по замыслу эпическим и поэтическим темам о Казахстане: «На земле дедов» (*илл. 417*), «Кокпар».

Яркий, самобытный талант, стремление воплотить в живописи национальные традиции проявились в произведениях С. Мамбеева, отмеченных своеобразной декоративностью, созвучной образному строю казахского народного искусства («В горах», «У юрты», *илл. 418*).

История Казахстана, жизнь его народа нашли воплощение в произведениях М. Кенбаева («Беседа», «Ловля лошадей»), К. Шаяхметова («В родном ауле»), Н. Нурмухаммедова («На казахстанской Магнитке»), А. Галимбаевой («Народные таланты»).

Еще в 30-х годах в Казахстане сложился интересный коллектив театральных художников. В годы войны продолжал работать К. Ходжиков, создавший удачные декорации и костюмы к опере Л. Хамиди и А. Жубанова «Абай».

В послевоенные годы больших успехов достиг А. Ненашев. Одной из самых удачных и поэтических его работ явилось оформление оперы М. Тулебаева «Биржан и Сара» (1946), за которое художника удостоили Государственной премии. Он придал декорациям лирико-эпический характер, что органически сочетается с музыкой оперы. В решении и декораций и костюмов проявилась присущая живописному таланту Ненашева цветовая насыщенность. В различных элементах сценического оформления художник умело использовал красочное своеобразие народного орнамента. Ненашевым оформлены также «Дударай» и «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского, «Назугум» К. Кужамьярова, балет «Камбар и Назым» В. Великанова и другие спектакли.

Тонкое понимание специфики различных театральных жанров и отличное знание традиций русской те-

417. К. Тельжанов. На земле дедов. 1958

418. С. Мамбеев. У юрты. 1958

атрально-декорационной живописи характерно для В. Теляковского, работавшего после войны в Театре юного зрителя в Алма-Ате. Своеобразны его декорации к спектаклям по мотивам русских народных сказок: «Гуси-лебеди», «Аленький цветочек».

Декорации ко многим спектаклям Республиканского русского театра драмы имени М. Ю. Лермонтова в Алма-Ате создал И. Бальхозин. Выразительны и поэтичны его пейзажные декорации к «Варварам» М. Горького и «Дяде Ване» А. Чехова.

В. Голубович работал в Казахском государственном академическом театре драмы. Наиболее значительны его работы к инсценировке «Абай» (1951) по одноименному роману М. Ауэзова. Создавая оформление спектакля, художник передавал национальные особенности казахской природы и народного быта конца XIX века.

В конце рассматриваемого периода начала работать в театре Г. Исмаилова, оформившая в 1958 году в Государственном академическом театре оперы и балета имени Абая в Алма-Ате балет «Дорогой дружбы» С. Тлендиева.

Графика в искусстве Казахстана занимала значительно меньшее место, чем живопись. В первые годы после войны основными ее видами были рисунок и акварель. Только в середине 50-х годов появляются офорты и работы, выполненные в технике деревянной гравюры. К ним относятся произведения С. Кукурузы — «Салют в Алма-Ате», «Первая борозда», а также «Портрет Навои» и «Абай» Ю. Мингазитинова. В это время лучшие свои произведения создает А. Исмаилов. В акварели «Индустриальная Караганда» (1953) художник сумел передать современный характер города, мощный размах строительства, широту окружающей природы. Исмаилов создал также много лирических пейзажей: «Иссык-Куль», «Озеро в Голодной степи» и другие.

Среди художников книги выделяется К. Баранов (иллюстрации к «Казахским и уйгурским сказкам», «Казахскому эпосу» и произведению К. Азербаева «Али-Батыр»). Интересную, проникнутую народным юмором серию рисунков создал Р. Сахи (С. Романов) к казахской сказке «Сорок небылиц» (1955, *илл. 421*). В 1958 году первыми серьезными произведениями за-

419. Н. Крутильников. Портрет мастера горячих кладок Д. Макаева. 1951

рекомендовал себя Е. Сидоркин, исполнивший серию акварелей «Веселые обманщики» на тему народных сказок, вскоре повторенных им в технике автолитографии.

В области скульптуры после войны работало несколько ваятелей. А. Пономарев создавал портреты исторических личностей: просветителя Казахстана XIX века Чокана Валиханова, путешественника Пржевальского и другие.

З. Береговой принадлежат интересные жанровые произведения: «Девушка с яблоком», «Впервые в школу», «Первоклассница». В середине 50-х годов, работая в бисквите, а чаще всего в майолике и глазурованном фарфоре, она создала выразительный портрет казахской домбристки Дины Нурпеисовой, статуэтки «Казахская артистка» и «Акын».

Исполненные из дерева работы И. Иткинда иногда представляют портреты конкретных лиц («Джамбул», «Попов», «Поль Робсон»). Чаще же скульптор стремится к образному воплощению общих понятий: доброты, мудрости, радости («Старик»).

Я. Кучис выделяет в характере типические черты. Скульптор очень внимателен к силуэту и пластике формы. Наиболее значительны портреты звеньевого Шандыбы, знатной колхозницы Ш. Байгалиевой.

Из молодых национальных скульпторов в 50-е годы зарекомендовал себя пластически выразительными портретами Х. Наурзбаев («Юный Джамбул», 1950; «Амангельды», 1951; «Курмангазы», 1958).

Народное прикладное искусство в 40-е — 50-е годы развивается в традиционных формах орнаментального творчества. Преобладают, однако, мягкие материалы, и почти не встречаются изделия из дерева, камня, металла и кожи. Женские традиционные ремесла — это по-прежнему преимущественно изделия из шерсти: ковры войлочные, украшенные инкрустацией и аппликацией (сырмак) или валенным узором (текемет), чехлы на сундуки и чемоданы (сындык-кап), различные виды сумок, в том числе переметные (ворсового или безворсового орнаментального тканья), настенные ковры, вышитые тамбуром или аппликацией (тускииз), а также настенные тканые ковры (клем, или алаша, сшитые из узких полос, *илл. 422*). Занимались женщины и шитьем одежды из готовых фабричных материалов и ее декорировкой.

С конца 40-х годов заметно активизируется деятельность народных мастериц, изготовлявших два вида ковров: текемет и тускииз. Характер текеметов не претерпел каких-либо существенных изменений: по-прежнему основным художественным приемом их изготовления служит контраст естественно окрашенной шерсти с небольшими вкраплениями оранжево-красно-желтого цветов. Именно в этот период особенно отчетливо проявляется жизнестойкость народного искусства. Вместе с тем мастерицы приспосабливают для своих изделий не употреблявшиеся прежде материалы, обживают их, создают новые формы. Так, на основе традиции возникли новые по материалу и технике тускиизы из сатина с узорами, простроченными на машине, взамен трудоемкой ручной тамбурной вышивки. Традиционная аппликация и инкрустация с войлока перекочевала на хлопчатобумажные ткани.

Возросшее благосостояние колхозников благотворно повлияло на развитие народного творчества. В 50-е годы, особенно во второй их половине, восстанавливаются почти все традиционные виды народного женского искусства, направленные на украшение дома, квартиры. Так как новые дома колхозников стали более вместительны и достаточно высоки, то размеры многих ковровых изделий заметно увеличились. Большое распространение получили изделия, вышитые не только традиционным тамбуром, но крестом и полукрестом, а также вязаные кружева. Для конца 50-х годов характерно появление многоцветности.

Национальная общность казахского народного творчества не исключает пообластных отличий как в орнаменте и его композиции, так и в цветовых решениях.

Профессиональное прикладное искусство Казахстана в рассматриваемое время представлено изделиями артели «Ковровщица» и экспериментально-керамической станции в Алма-Ате.

Для керамики 40-х — начала 50-х годов характерны разнообразные виды утилитарных и декоративных сосудов, украшенных казахским народным орнаментом. Наблюдались попытки повторения в керамике форм

420. А. Черкасский. Дина Нурпеисова и Джамбул Джабаев. 1946

традиционной кожаной посуды, а также совмещения в росписи орнаментального декора с портретами или пейзажами, выполненными как станковое искусство.

С середины 50-х годов в работе керамической станции стали заметны повышение качества изделий, использование пластических особенностей керамики, лаконизм цветовых решений (*илл. 424*).

Артель «Ковровщица» многие годы работает под руководством заслуженного деятеля искусств Казахской ССР Н. Цивчинского. По его эскизам были выполнены тематические гобелены «Взятие Берлина», «30 лет Советской власти», «Чокан Валиханов» и гобелены для Карагандинского дворца культуры. К декаде казахского искусства и литературы в Москве в 1958 году артель исполнила гобелены по эскизам художников-живописцев А. Кастеева, А. Исмаилова, К. Тельжанова, М. Кенбаева, Г. Исмаиловой («Байга», «Амангельды Иманов», «На джайляу», «Праздник урожая» и другие).

Интересные образцы для массового тиражирования в 50-х годах создает художница И. Кононова («Детский коврик» и другие), совместив народные узоры с современными мотивами.

Еще во время Великой Отечественной войны в Казахстане началось широкое промышленное строительство, что в свою очередь обусловило создание новых городов и поселков. Близ нефтеперерабатывающего завода в Гурьеве был построен благоустроенный рабочий поселок, а строительство Горнохимического комбината в Каратау положило начало одноименному городу. Строительство поселка в Гурьеве явилось примером рационального решения проблемы архитектуры (архитекторы А. Арефьев, С. Васильковский, И. Романовский). Удачно выбран участок для строительства, омываемый с трех сторон поймой реки Урал, что обеспечило защиту поселка от пыли и песка и позволило создать полукольцо зеленой зоны. Главная улица, проложенная по естественной оси полуострова, завершается обширной площадью, на которой расположен Дом культуры нефтяников (*илл. 423*). Использовав рельеф местности, зодчие придали зданию главенствующее положение в планировке всего поселка. Это во многом определило объемно-пространственное решение здания. Фасады объединены крупномасштабным мотивом колоннады, рассчитанной на восприятие издалека. Колоннада со стрельчатыми

421. Р. Сахи. Из серии иллюстраций к сказке «Сорок небылиц». 1955

арками, контрастно выделяющаяся на глади стен, и угловые башенки придают зданию монументальный характер, хотя и вносят в его архитектуру некоторую перегруженность декоративными деталями.

Большой интерес представляет архитектура жилых домов поселка. Двухэтажные восьмиквартирные жилые дома имеют сквозные коридоры и лестничные клетки, перекрытые глинокамышитовыми сводами, которые способствуют проветриванию квартир. Высокие, до 4,5 метра помещения создают большой, необходимый на юге объем воздуха. Своеобразный облик зданий поселка определился широким применением айванов, в которых расположены входы террас, лоджий и галерей, а также умелым использованием цвета — интенсивной окраски карнизных подзоров и стен лоджий, находящихся в тени.

К концу 40-х — началe 50-х годов в облике жилых домов Казахстана произошли заметные изменения. На фасадах зданий появились стрельчатые арки, резные украшения входов (жилой дом ученых, архитектор А. Бобович, 1950—1951), развитые сталактитовые карнизы, орнаментальные парапеты на крышах (жилой дом ЦК КПК в Алма-Ате, архитектор А. Леппик, 1951—1955). Таким путем зодчие хотели привнести национальные черты в архитектуру. Художественной выразительности зданий они стремились достичь также, используя детали классической архитектуры, в особенности русского классицизма. Примером, кроме Дворца культуры нефтяников в Гурьеве, может служить архитектура жилого дома на углу улиц Ленина и Гагарина в Усть-Каменогорске. Главный фасад украшен полуколоннами, близкими дорическому ордеру, и рустовкой. Ордерная система применена на фасаде дома по улице Тулебаева в Алма-Ате, где спаренные колонны объединяют 2-й и 3-й этажи. Эта тенденция наметилась и в жилых домах, построенных по типовым проектам. Серийное проектирование применялось главным образом в строительстве малоэтаж-

422. Ж. Арыстанова. Алаша — настенный ковер. 1958

423. А. Арефьев, С. Васильковский, И. Романовский. Дом культуры нефтяников. 1943—1945. Гурьев

ного жилья, так как оно было наиболее массовым в послевоенные годы. По типовым серийным проектам в конце 40-х — в 50-х годах были построены многие дома в городе Балхаше, жилые здания в Усть-Каменогорске, Целинограде, Петропавловске, Караганде. Если художественный облик жилых домов вначале отличался простотой, то в 50-х годах усложняется характер оконных проемов и балконных ограждений, особо подчеркиваются входы: композиционно выделенным заглублением двери, устройством декоративного парапета, а также цветной облицовкой плоскости стены. Главный вход в такие здания напоминает пиштак средневековых монументальных построек.

Наряду с типовым строительством жилых домов продолжается возведение их по индивидуальным проектам. В 1948—1955 годах в Алма-Ате были построены крупные жилые дома на улице Юных Коммунаров (архитектор Г. Бобович), 9-й жилкомбинат (архитекторы Н. Простаков, А. Леппик), дома Госплана (архитектор А. Леппик), Министерства водного хозяйства (архитектор Ч. Бапишев), на улице Космонавтов (архитектор Г. Бобович) и другие.

В архитектуре общественных зданий получила широкое распространение тенденция, наметившаяся еще

424. А. Ткачев. Декоративное блюдо «Девушка с книгой». 1960

425. И. Бреннер, Я. Янош. Дворец культуры шахтеров. 1952. Караганда

при строительстве Государственного академического театра оперы и балета имени Абая в Алма-Ате,— использование национальных архитектурных и декоративных мотивов. Об этом свидетельствует архитектура Дворца культуры шахтеров в Караганде (архитекторы И. Бреннер, Я. Янош, 1952, *илл. 425*). Главный фасад здания украшен шестью восьмигранными колоннами, примыкающими к вынесенным вперед пилонам, которые соединяются со стенами ажурными орнаментальными арками стрельчатой формы. Сверху пилоны завершают скульптурные фигуры рабочих. Дворец относится к наиболее крупным зданиям этого типа: он имеет зрительный зал на 1000 мест, спортивный и читальный залы с книгохранилищем, клубные комнаты, лекторий с киноустановкой.

В планировке общественных зданий архитекторы учитывали местные природно-климатические условия. Характерен в этом отношении Дом культуры в Алма-Ате (архитектор В. Калмыков), планировочная основа которого была использована при строительстве домов культуры в городах Темиртау, Целинограде, Кзыл-Орде и других. Подсобные помещения здесь сведены к минимуму. Зал на 500 мест примыкает к фойе длинной стороной, что обеспечивает быстроту его загрузки. Клубные комнаты, удобно связанные между собой, расположены вокруг открытого дворика.

К числу крупнейших общественных зданий рассматриваемого периода относятся дворцы культуры металлургов в городах Балхаш (архитектор Л. Мелеги, 1948—1952), Усть-Каменогорск (архитектор К. Барташевич, 1951), Лениногорск (1949). При их строительстве использованы принципы русского классицизма. Эти принципы главенствуют и в архитектуре крупнейшего административного здания республики — Дома правительства Казахской ССР (архитекторы Б. Рубаненко, Г. Симонов, при участии Т. Басенова, 1951—1957), ставшего композиционным центром Алма-Аты.

Таким образом, в архитектуре Казахстана в эти годы наблюдается стремление использовать и сочетать традиции русского классического и местного народного зодчества. Значительные изменения в творчестве зодчих Казахстана произошли во второй половине 50-х годов, с широким внедрением индустриальных методов строительства.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 «Правда», 11 июля 1965 года.

2 Г. Демосфенова, А. Нурок, Н. Шантыко. Советский политический плакат. М., 1962, стр. 180.

3 «Окна ГрузТАГ», «Окна АрмТАГ», «Окна АзТАГ», «Окна УзТАГ», «Окна КазТАГ», «Окна КирТАГ», «Окна ТуркменТАГ», «Окна ТаджикТА» и т. д.

4 М. И. Калинин. Об искусстве плаката.— В кн.: «М. И. Калинин об искусстве и литературе». М., 1957, стр. 186.

5 М И. Калинин. Восстановительное строительство и задачи архитекторов — В кн.: «М. И. Калинин об искусстве и литературе», стр. 189, 190.

6 В 1947 году в вузы Академии художеств было принято: из Азербайджана — 10 человек, из Узбекистана — 10, из Киргизии — 5, из Казахстана — 4, из Туркмении — 2 (см. Архив Академии художеств СССР, ф. 7, оп. 5, ед. хр. 169).

7 Большой резонанс имела, в частности, Всесоюзная конференция художников и искусствоведов в Тбилиси (1956), посвященная актуальным проблемам искусства тех лет.

8 В качестве примеров межреспубликанских выступлений художников можно назвать выставки работ мастеров Средней Азии в Москве (1949) и Душанбе (1955), а также выставку произведений художников республик Закавказья (1954).

9 Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. Речи и статьи, т 4. М., 1974, стр. 59.

10 Вспомним республиканские выставки: РСФСР (1952), Украины (1947, 1949), Белоруссии (1955, состоялась в Москве) и другие.

11 Цит. по сб.: «Материалы Первого всесоюзного съезда советских художников». М., 1958, стр. 3.

12 Мастера советского изобразительного искусства. Живопись. М., 1951, стр. 412.

13 Написав картину в 1942 году, художники вновь возвращаются к работе над ней в послевоенные годы.

14 Подробнее о «Киргизской колхозной сюите» см. главу «Искусство Советской Киргизии».

15 Вместе с Б. Иогансоном и под его руководством над картиной работали В. Соколов, Д. Тегин, Н. Чебаков, Н. Файдыш-Крандиевская.

16 «Коммунист», 1972, № 4, стр. 112.

17 С. Адливанкин, Ф. Антонов, П. Алякринский, В. Айвазян, Л. Бродаты, А. Бубнов, В. Бялыницкий-Бируля, С. Герасимов, В. Горяев, Н. Денисовский, В. Дени, Н. Денисов, Б. Ефимов, Б. Иогансон, В. Иванов, А. Кокорекин, А. Кокорин, В. Корецкий, В. Козлинский, П. Мальков, А. Радаков, Н. Радлов, Ф. Решетников, Г. Савицкий, Л. Сойфертис, М. Соловьев, П. Шухмин. Тексты и стихи писали Д. Бедный, С. Кирсанов, А. Жаров, В. Лебедев-Кумач, С. Маршак, Н. Тихонов, М. Слободской.

18 Стихотворные подписи создавали поэты Н. Тихонов, Б. Тимофеев, В. Саянов, А. Прокофьев, Н. Дилакторская, С. Спасский.

19 Б. Е. Ефимов. Работа, воспоминания, встречи. М., 1963, стр. 89.

20 Для журнала «Красноармеец» ряд обложек создали палешане Н. Вихрев, А. Котухин и другие.

21 А. Кокорин. Из фронтового дневника. М., 1944.

22 Война войне! М., 1960.

23 Постановления ЦК ВКП(б) «О журнале «Крокодил» (1948), «О недостатках и мерах улучшения издания политических плакатов» (1948), «О недостатках журнала «Крокодил» и мерах его улучшения» (1951), см. также «Правда», 16 октября 1952 года.

24 См.: «Стенограмма XXX сессии Академии художеств СССР», 1975.

25 Стенограмма ГТГ, 1951

26 М. Нейман. Д. П. Шварц. М., 1955, стр. 22

27 Мухина. Художественное и литературно-критическое наследие, т. 1, М., 1960, стр. 130.

28 Там же.

29 В 1940—1941 и в 1948 годах работы в области художественного стекла велись в небольшом экспериментальном цехе при Ленинградской зеркальной фабрике. В 1949 году по решению правительства она была реорганизована в Ленинградский завод художественного стекла.

30 Б. Смирнов выступал и в амплуа «графика», применяя алмазную грань, как штрих, строящий изображение на изделии из стекла (блюдо «Рыба», ваза «Девичья» и другие). Такой художественный прием, встречающийся уже в творчестве А. Успенского, после работ Смирнова лег в основу целой группы произведений 60-х годов.

31 Из постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». М., Госполитиздат, 1955, стр. 11.

32 А. К. Буров. Об архитектуре. М., 1960, стр. 11.

33 Мухина. Художественное и литературно-критическое наследие, т. 1, стр. 92.

34 «Окна» Буторова были отмечены на совещании художников агитационно-изобразительного искусства в Москве (1943) почетной грамотой ТАСС.

35 Манчары — благородный разбойник, воспетый в якутской литературе и фольклоре.

36 Ысыах — праздник кумыса.

37 С 1961 года Тувинская АССР.

38 Так, на всесоюзных художественных выставках в Москве в 1947 и 1949 годах весьма успешно выступили А. Шовкуненко, Т. Яблонская, С. Григорьев, В. Костецкий, Г. Мелихов, А. Максименко и другие мастера.

39 Т. Н. Яблонская. Как я работала над картиной «Хлеб». Из творческого опыта, вып. 3. М., 1957, стр. 68.

40 Термины «петриковская роспись», «петриковский орнамент» вошли на Украине в практику и искусствоведческую литературу.

41 Б. Басов учился и работал в это время в Москве, но не порывал связи с Белгосиздатом.

42 В нее входили архитекторы Н. Трахтенберг и М. Андросов, инженеры В. Толмачев, Р. Образцова, К. Иванов и другие, при консультации академика В. Семенова и профессора Н. Полякова.

43 Это была организация, в которую входили различные творческие коллективы, которые нередко объединяли свои усилия для постановки одного спектакля или в одном концерте.

44 12 октября 1944 года в Вильнюсе состоялось первое собрание— встреча возвратившихся из Москвы и оставшихся в Литве художников с участием руководителей партии и правительства. Был заслушан доклад Л. Вайнеките «Цели и задачи нашей организации». С октября 1944 года началась активная работа по подготовке к всесоюзной художественной выставке, посвященной Победе (см. ЦГА литературы и искусства Литовской ССР, ф. 146, оп. 1, ед. хр. 11, лл. 5—6).

45 До 1951 года в Литве был Вильнюсский художественный институт, а с 1951 года — Государственный художественный институт Литовской ССР (объединивший Вильнюсский и Каунасский вузы).

46 Расстрел массовой демонстрации рабочих в Риге.

47 Кроме упомянутых, в него входили портреты Ф. Розиня-Азиса (автор Г. Звайгзните), Яна Рудзутака (автор Л. Буковский), А. Арая-Берце (автор В. Алберг), Я. Янсона-Брауна (автор В. Зевалде), Я. Фабрициуса (автор В. Зевалде), О. Ошхална (автор З. Звара).

48 В создании гостиницы «Рига» принимали участие, кроме А. Миезиса, архитекторы С. Антонов, В. Архипов, А. Айвар, А. Кристинь, В. Дамбран.

49 Активно включаются в работу И. Тоидзе, И. Вепхвадзе, Г. Мирзоев, И. Габашвили, С. Надарейшвили, М. Вадбольский, С. Кецховели, О. Гурро, Д. Габашвили и другие.

50 Этому отчасти способствовало открытие в 1945 году в Тбилиси Художественно-ремесленного училища имени М. Тоидзе, связанное с назревшей необходимостью подготовки местных кадров мастеров прикладного искусства.

51 На VI творческой выставке художников-женщин Азербайджана в 1946 году были представлены произведения 23 художников, в том числе М. Рахманзаде, И. Сеидовой, Р. Топчибашевой.

52 Оперы, созданные на основе классических мелодий — мугамов.

53 Ковер ткали заслуженные ковровщицы Туркменской ССР М. Мурадова, Э. Хидырова, О. Бабаева, Г. Мередова, А. Гельдыева, О. Ходжагельдыева и ковровщицы А. Мухамедбердыева, С. Бабаева, Э. Сеидова, А. Эсенова, Н. Гошаева, С. Гельдыева, О. Чарыева, А. Ходжакурбанова, Х. Захирова, Н. Мередова, О. Мухаммедмурадова, Г. Мередова, А. Непесова, Т. Оразгельдыева, С. Сапарова, Р. Аулбаева, А. Караджаева, О. Курбанова.

54 Очерк архитектуры охватывает 1920-е — 1950-е годы.

55 На выставке, открытой 22 июня 1942 года, наряду с художниками Казахстана — А. Исмаиловым, М. Беловым, А. Бортниковым, Г. Брыловым, А. Евдаковым, А. Кастеевым, О. Кужеленко, Л. Леонтьевым, М. Лизогуб, А. Риттихом, Б. Урманче, А. Черкасским — участвовали московские, ленинградские и украинские С. Беседин, В. Васин, Е. Дайц, Г. Дешалыт, В. Касиян, М. Лысенко, Л. Муравин, А. Петрицкий, И. Чайков и другие.

ART OF THE PEOPLES OF THE USSR (JUNE 1941—LATE 1950s)

Summary

This volume is devoted to Soviet art of the period of the Great Patriotic War 1941—1945 and the post-war years, i. e. from June 1941 to the late fifties.

The difficulties, deprivations, and the losses of the wartime failed to halt the onward march of art of the fraternal socialist republics. Wartime trials and tribulations in fact strengthened the idealogical outlook of the Soviet family of artists, fighters truthfully portraying the finest features of the Soviet character, which revealed themselves with particular force during wartime. In the ordeal the creative brotherhood of artists of all the peoples of the Soviet Union grew stronger, acquiring a new vitality.

The art of the war years should not be regarded as an isolated period in the history of Soviet art. Its achievements were due to the advances made in pre-war years, which saw the establishment of socialist realism as a creative method. In this sense it directly developed from the art of the thirties, dealt with in volume No. 7. At the same time the art of the war years reveals many new specific features arising from wartime conditions. At that time all the creative endeavours of the artists in all fraternal republics were directed at a single aim — to make art an effective weapon in the patriotic struggle, to portray the stark truth of the trials the people were undergoing, and to tell of their heroism, of their conviction that victory was theirs.

Among the leading art forms during the war were the poster and satirical graphic art. Particular features of the posters, leaflets and popular prints during the Great Patriotic War were their wide range of theme, and their ability to convey profound patriotic ideas in a clear, intelligible artistic form. They were printed on a mass scale and distributed all over the free territory of our country and in the enemy's rear. They were also addressed to our allies, urging them to step up their struggle against fascism. Among the best Russian poster artists of the war period were Deni, Moor, the Kukryniksy, Cheremnykh, and Boris Yefimov; there were also their colleagues from other republics, among them Toidze in Georgia, Kodjoyan and Suryaninov in Armenia, Kasiyan and Litvinenko in the Ukraine, and Danishvar in Turkmenia. The most effective forms of satirical graphics in the wartime were the famous Leningrad *Fighting Pencil* political posters and, even more, the TASS window displays. Initiated in Moscow, the *TASS Windows* were soon taken up in all the Soviet republics.

But literally all forms of figurative art became active weapons in the fight against the enemy, and each of them acqured some new features. For example, numerous thematic series of graphic works became widely popular, among them such series as Shmarinov's *We Won't Forget, We Won't Forgive!*, Pakhomov's *Leningrad During the Siege*, and a series of war drawings by Nikolai Zhukov, all of which can be regarded as an inspired appeal to people to fight until victory. Graphic works along similar lines were produced in other republics, for example the poster series *Bayonet and Pen*, by Georgian artists, or *Taras Shevchenko's Wrath is a Weapon for Victory*, by the Ukrainian artist Kasiyan.

Sculptural portraits commemorating national heroes became an important leading art form in wartime. The Soviet government decided that busts of twice and three times heroes of the Soviet Union should be erected in their birth places — a development of Lenin's plan for monumental propaganda in the new historical conditions. Sculptors in various republics created a number of realistic portraits of well-known Soviet armymen. Among those by Russian sculptors were Mukhina's portrait of the flyer Yusupov, Vuchetich's portrait of General Cherniakhovsky, Nikolai Tomsky's portrait of Pokryshev, or Manizer's portrait of the girl partisan Zoya Kosmodemyanskaya; there were significant works by the Byelorussian sculptors Azgur and Bembel.

The war revived memories of the military and spiritual achievements of the great predecessors of the Soviet people. A heighened interest in historical canvases, in portraits of outstanding public figures and statesmen, courageous army leaders, and prominent figures in science and culture was apparent in the art of many republics. In their work on paintings of this type, the artists in the majority of cases proceeded on the basis of the essential demand for authenticity and historical persuasiveness of the image, following as they did the best traditions of the realistic art. Among the better known works of those years dealing with historic subjects are Pavel Korin's patriotic triptych *Alexander Nevsky*, Bubnov's painting *Morning on Kulikovo Field*, and Nikoladze's very sensitive sculptural portrait of Chakhrukhadze, a twelfth century Georgian poet.

Even the evacuation to fraternal republics of such masters as Favorsky, Igor Grabar, Sergei Gerasimov, Dmitri Shmarinov, Kasiyan, Shovkunenko and others from Moscow, Leningrad and Kiev resulted in a closer ties and further creative cooperation between artists of different nationalities.

Memorable events in the artistic life of wartime years were the two big USSR exhibitions held in Moscow: *The Great Patriotic War* (1942) and *The Heroic Front and Rear* (1943—1944). In addition to these there were other big exhibitions devoted to Ukrainian, Byelorussian, Azerbaijanian, Estonian and Armenian art in Moscow, and the republican exhibitions held in Armenia, Azerbaijan, Georgia, Uzbekistan, Kazakhstan and Estonia. They all demonstrated the basis orientation of wartime art, theme running through it all — the Soviet people's patriotism, their valour in battle and on the labour front, their moral superiority over the enemy, and the indissoluble unity of the Communist Party and the people.

The postwar period, from 1945 to the late fifties, which takes us up to the chronological conclusion of this volume, saw a new upsurge of the creative forces of the peoples of the USSR, who embarked upon peaceful labour, the completion of socialist construction and the further strengthening of the unity of socialist nations. The victory of the liberating Soviet army had raised the prestige of our country throughout the world. A commonwealth of socialist countries came into being, which stood up successfully to the forces of the world imperialism who in those years took the path of the cold war.

In these historical conditions new and great tasks confronted Soviet art. Soviet people looked to the artists for ideological weapons and spiritual sustenance. The best of their works helped inspire people to fulfil the plans for rehabilitating the economy and developing it further. However, some writers and artists chose to follow a different path. They preached a-political art devoid of ideology; they tolerated violations against the truth of life, and departures from realism. All this threatened a widening gap between their work and the urgent tasks of socialist construction, the policy of the Communist Party. The decrees of the Central Commity of the Communist Party and also of the central Party organs in a number of republics dealing with the problems of literature and art, which were issued in 1946—1948, were directed to the elimination of these shortcomings. These decrees laid down guidelines showing artists the way to further effort to strengthen the princi-

ples of socialist realism, to deepen ideological content and heighten artistic merit, and to reinforce the links between writers and artists and the people. These decrees carry further Lenin's principles of Soviet culture, they demonstrate the importance of Party commitment in art, and the role of the Marxist-Leninist world outlook in the truthful portrayal of life.

The further growth of artistic cadres in the republics and the development of national schools was especially pronounced in the postwar period. It was during then that the creative aspect of such major Soviet schools of figurative art as Ukrainian, Georgian, Armenian and Byelorussian revealed itself with special clarity. National realistic schools also became more firmly based in the republics of Central Asia, in Kazakhstan, in Azerbaijan, and in a number of autonomous republics and regions of the Russian Federation. During the first decade after the war the social realist method was successfully mastered by artists in Latvia, Lithuania and Estonia, republics which in the twenties and thirties were under bourgeois dictatorship.

The upsurge of artistic endeavour of all the Soviet nationalities was accompanied by an intensive process of growing rapprochement and increasingly monolithic unity of Soviet art as a whole.

One interesting feature of this period was the broad influx of young creative forces to art. This intensive development of young artists testified not only to the achievements of education but also to the great potentialities of figurative art in our country.

In 1947 the All-Russia Academy of Art became the USSR Academy of the Arts, the largest creative and research centre for figurative art of the country. One of its important tasks is the education of artists in the spirit of internationalism.

In this way, the process of widening and developing creative links between artists of fraternal peoples acquired new and highly diversified forms. In the late forties and the fifties the differences in artistic levels of artists of the various constituent republics disappeared altogether. The artists of the Russian Federation, who prior to this period were in the vanguard of Soviet art were now joined by artists in the Ukraine and Transcaucasia. The creative endeavours of artists in Byelorussia, the Baltic republics and Moldavia, and also those in the republics of Central Asia, were rewarded with success and considerable achievements. For example, Sergei Chuikov won fame at the end of the forties with his series of pictures *Kirghiz Collective Farm Suite*. Many paintings in this series have become classics of our multinational artistic heritage.

The numerous art exhibitions of republics, groups of republics and of the USSR as a whole played an important part in the development of Soviet art in the postwar period. They demonstrated the international character of socialist realist art, which was seen in their common basic ideological and artistic tasks and their unity of creative method. At the same time they showed the diversity of national features characteristic of Soviet art.

Many works of the early postwar years took viewers back to the events of the war. They seemed to be filled with the echoes of recent battles, the pain of irreparable losses, and the joy of victory. And it is in this sense that one can speak of the direct contribution in postwar art of one of the leading ideological and thematic lines of the war years. At the same time there was a marked regeneration of the very figurative content of works. In sculpture the leading role was taken by the profoundly typified monumental image of the national hero, often as part of a memorial ensemble, for example, in the monument *The Liberator-Warrior* by Vuchetich in the Treptow-Park in Berlin. In painting, the leading place belonged, as before, to pictures on the theme of war. However, here too, something radically new was felt in the very treatment of the image. For example, besides large battle scenes conveying the dynamism of the battle and paintings devoted to the welcoming of the liberators there were increasing number of works which showed the individual who had helped to win victory in bitter fighting, so revealing the best features of Soviet character. Such are Neprintsev's *Resting after a Battle,* Sukhoverkhov's *For the Byelorussian Homeland,* Kostetsky's *Return,* Laktionov's *Letter from the Front,* and many others.

Apart from paintings on war subjects there were works depicting the life and work of Soviet people. Among those who painted such works were Plastov, Deineka, Yuri Pimenov, Reshetnikov and many artists in the Ukraine, Byelorussia, Armenia, Georgia and other republics, who built upon successful initiatives of the thirties. Such works often came from centres where before these themes were in neglect. From Latvia came Kalniņš' *New Sails,* and from Azerbaijan Abdullayev's *The Builders of Happiness*, for example.

The genre of history painting and especially that of historical revolutionary painting gained a new lease of life. A number of works connected with the image of Lenin appeared. The artists (Serov, Ioganson, Oreshnikov, Nalbandyan, O. Skulme and others) endeavoured to treat the subject of the life and revolutionary activities of the great leader by portraying his life and work on a broad scale and in all its aspect, through his inseparable links with the people.

Portraiture awoke a new interest. Many splendid portraits were painted in the postwar years by Pavel Korin, Pyotr Konchalovsky, A. Gerasimov, Saryan, Shovkunenko, Djaparidze and Magalashvili; and sculptural portraits by Konenkov, Tomsky, Mukhina, and Lebedeva. Portraitists in Uzbekistan, Azerbaijan and Lithuania achieved considerable success.

Peaceful times favoured the development of landscape painting and still life (Konchalovsky, Romadin, Gritsai and Tsvirko). Painters were attracted to nature as transformed by the labour of the Soviet people (Yuon, Nissky, Tansykbayev). Landscape often became an organic part of a genre painting (Zardarian's *Spring*).

Theatre art and together with it the work of such masters of stage design as Ryndin, Petritsky, Virsaladze showed signs of invigoration in many republics. Various kinds of graphic art underwent a revival. In the early postwar years we were already seeing some fine book illustration. Easel graphics also progressed. The finest graphic works (Favorsky, Vereisky, Kibrik, Marinov, the Kukryniksy, Soifertis, Boris Prorokov, Kasiyan, Kodzhoyan, etc.) were widely shown at many republican and USSR exhibitions.

As the various art schools became established the full diversity of national forms for expressing the socialist content of Soviet art were demonstrated with increasing clarity and brilliance. This can be seen not only in the choice of subjects and themes, not only in the portrayal of national types, characters, dress, specific national features of landscape, etc., but also in the artist's very manner, which reflected his profound blood ties with the life of his republic, his people and the traditions of his national art.

Compared with that of the preceding period, the art of the second half of the forties and of the fifties shows greater complexity of genre and types of work in the work of the artists of various republics in their solutions of the tasks common to the whole of Soviet art. In the Ukraine, for example, genre painting occupied a leading position, and there were a number of works of general, countrywide significance, such as Tatyana Yablonskaya's *Sacking Grain,* or Grigoryev's *Reception into the Komsomol.* In Armenia the most brilliant works were landscapes. In Estonia the local artists were particularly distinguished for their easel graphics and book illustration. Lithuanian sculptors achieved success in monumental sculpture (Mikenas). In Latvia, in addition to genre painting, easel graphics occupied a leading position. All this was made possible both by favourable conditions for the development of the traditional kinds and genres of national art and by the developing links

and mutual enrichment of the artistic cultures of constituent republics. The finest achievements of national schools quickly became the property of all Soviet art. All this in turn testified to the profound, qualitatively new achievements of Soviet art, which was successfully coming out of its growing pains. New trends in the art of all republics made themselves felt already in the mid-fifties, as was clear at the 1954 Art Exhibition, a number of major one-man shows and also several exhibitions of works by young artists in Moscow and other cities.

The first USSR Congress of Artists held in February and March 1957 was the culmination of the work to establish the single multinational organization of artists of the Soviet Union. This imposed upon all the country's organizations of creative artistic workers the duty to do everything to promote the ideological and political development of artists, to give them every help to master the method of social realism.

The search for further paths of development was expressed in a variety of forms. But the essence of the more fruitful of them was the same. The artists endeavoured to portray the beauty and greatness of our life, the spiritual richness of contemporary Soviet man by penetration into the true essence of the more important and socially momentous phenomena, by the revelation of the truly heroic features in the character of Soviet people. They sought new means of giving a truthful portrayal of men and events which struck the imagination, they stressed the realistic expressiveness of the image, rejecting both formalistic and naturalistic trends.

In the postwar yeas the decorative and applied art received a new impetus. It was expressed in very complex and diverse forms, for each republic proceeded along its own lines. In some (for example the Ukraine) creative cooperation between professional and nonprofessional artists developed and grew stronger. Artistic links between the individual republics were reinforced, and artists in some republics borrowed certain motifs in the decorative and applied art of other peoples. Special exhibitions of decorative and applied art held in the late forties and in the fifties, helped to strengthen such contacts and exchange of experience.

Architecture entered a new phase of development. The war slowed down its natural progress considerably. However, even during the war the work of architects and of artists connected with them continued. In centres far from the frontlines, to which industrial enterprises were evacuated, architects and builders designed and built factories and other industrial projects, and also dwellings and the most necessary public and amenity buildings. The victorious conclusion of the war opened up to builders and architects wide possibilities for tackling the new peacetime tasks. In the republics, which especially suffered from barbarous destruction, large-scale work was started to restore towns and villages. Such centres as Kiev and Minsk managed to heal their wounds in an unprecedentedly short period, becoming even more attractive than before the war. Volgograd and Sevastopol, Chernigov and Ternopol were raised anew from ashes and ruins. Large industrial enterprises were also restored in record time, among them the pride of our country, the hydroelectric station on the Dnieper named after Lenin. Gorky, Sverdlovsk, and Dushanbe acquired a new architectural aspect. Urban construction developed tremendously, and many industrial townships and collective farm villages were built. Housing construction progressed apace, especially after the Soviet government and the Communist Party adopted a number of important resolutions in 1954—1957.

In the late fifties and early sixties the Soviet Union entered the period of all-round construction of communist society. Marked progress in all spheres of life in our country found a truthful reflection in the best works of multinational Soviet art.

By the end of the fifties every kind of artistic endeavour in the constituent republics was flourishing in a way never yet seen before — there was no doubt about it. This was seen in full clarity at the 1957 Jubilee Art Exhibition devoted to the 40th anniversary of the Great October Socialist Revolution. The exhibition reflected marked progress in the training of new artists. Never before had there been so powerful and striking demonstration, or on such a mass scale, of young talent from the various republics. A number of works produced in the late fifties by young artists brought up in the spirit of communist ideology and internationalism proclaimed the important trends of the further development of our art.

The historic victory of the Soviet people in the last war, the efforts of the Communist Party and the government of the USSR directed to the development of the socialist commonwealth, and the firmness and consistency of the peaceful foreign policy of the USSR strengthened the prestige of the Soviet people on the international arena. Every year interest in the life of the Soviet people and Soviet art grew abroad. Creative contacts of artists in our republics with those in other countries, above all in the socialist countries, were formed and developed. The method of social realism became the lodestar for many of the leading artists of the world.

The growing international prestige of multinational Soviet art confirmed the indisputable fact that by the end of the fifties Soviet art achieved great success. This success was accompanied by the emergence of fruitful trends connected with the opening of a new stage in the economic and cultural life of the peoples of the Soviet Union.

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ ТРУДЫ

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1 и 2. М., 1976.
Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. Полн. собр. соч., т. 12.
В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969.
Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1962.
КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, изд. 8-е; т. 5—7. М., 1971; т. 8. М., 1972.
О партийной и советской печати. Сборник документов. М., 1972.
История Коммунистической партии Советского Союза. М., 1976.
История СССР с древнейших времен до наших дней, т. 10. М., 1973.
Краткая история СССР, ч. 2. М., 1972.
Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1971.
Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976.
Брежнев Л. И. Ленинским курсом. Речи и статьи, т. 1—5. М., 1972—1976.
Калинин М. И. Об искусстве и литературе. Статьи, речи, беседы. М., 1957.
Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве, т. 2. М., 1967.
Горький М. О литературе. Литературно-критические статьи. М., 1955.
Горький М. О социалистическом реализме. Собр. соч., т. 27. М., 1953.

Аболина Р. Я. Ленин в советском изобразительном искусстве. М., 1975.
Бабенчиков М. Народное декоративное искусство Закавказья и его мастера. М., 1948.
Белопольский Я. Памятники воинам Советской Армии, павшим в боях с фашизмом. М., 1950.
Ванслов В. О станковом искусстве и его судьбах. М., 1972.
Веймарн Б. В. Идейное единство и национальное многообразие советского изобразительного искусства. М., 1962.
Володин П. Путь советской архитектуры. М., 1962.
Всеобщая история архитектуры, т. 12, кн. первая. М., 1975.
Всеобщая история искусств, т. 6, кн. вторая. М., 1966.
Выставки советского изобразительного искусства. Справочник, т. 3, 1941—1947. М., 1973; т. 4, 1948—1953. М., 1975.
Градостроительство СССР за 50 лет. М., 1967.
«Декоративное искусство СССР». М., 1958—1977.
Демосфенова Г., Нурок А., Шантыко Н. Советский политический плакат. М., 1962.
Егоров Ю. Ансамбль в градостроительстве СССР. М., 1961.
Замошкин А. Художники Средней Азии.— «Искусство», 1949, № 5.
Зименко В. Традиции, новаторство, современность. М., 1965.
Зингер Е. Социалистический интернационализм и проблема национальной формы в современном искусстве. М., 1962.
Зотов А. И. Академия художеств СССР. Краткий очерк. М., 1960.
Из творческого опыта. Вып. 1—5. М., 1955—1959.
«Искусство». М., 1947—1977.
Искусство книги. Вып. 1—8. М., 1960—1975.
Искусство, рожденное Октябрем. М., 1967.
Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия, т. 1. М., 1962; т. 2. М., 1965; т. 3. М., 1971.
История советского искусства. Живопись, скульптура, графика, т. 2. М., 1968.
История советской архитектуры (1917—1958). М., 1962.
Кеменов В. Против абстракционизма в спорах о реализме. Сборник статей. Л., 1969.
Куратова И. Советская скульптура. Краткий очерк. М., 1964.
Лебедев А. К спорам об абстракционизме в изобразительном искусстве. М., 1967.
Леонтьева Г. К. Дорогой поиска. Л.—М., 1965.
Макаров К. Советское декоративное искусство. М., 1974.
Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки. Живопись. [Составители П. М. Сысоев и В. А. Шквариков]. М., 1951.
Мастера советского искусства о пейзаже. [Составитель Е. И. Боданова]. М., 1963.
Мастера советской архитектуры об архитектуре. [Сборник статей В. А. Веснина, Г. П. Гольца, И. В. Жолтовского, И. А. Фомина и А. В. Щусева под общей редакцией М. П. Цапенко]. Киев, 1953.
Мастера советской архитектуры об архитектуре, т. 1. М., 1975; т. 2. М., 1975.
Материалы Первого всесоюзного съезда советских художников. 28 февраля — 7 марта 1957 года. М., 1958.
Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство.— «Труды научной конференции Академии художеств СССР». М., 1951.
Народное декоративное искусство СССР. Альбом. [Составители Б. Веймарн и П. Сысоев]. М.— Л., 1949.
Народное декоративное искусство СССР. М., 1957.
Никифоров Б. Советское искусство. Живопись. М., 1948.
Никифоров Б. Путь к картине. О творчестве и мастерстве современных живописцев. М., 1971.
Нурок А. Ю. Мастера советской станковой графики. М., 1962.
50 лет советского искусства. Графика. [Альбом]. Автор вступительной статьи Н. И. Шантыко. Авторы-составители Н. И. Шантыко и В. М. Макаревич. М. [1967].
50 лет советского изобразительного искусства. Живопись. [Альбом]. Составитель С. Червонная. М. [1967].
50 лет советского искусства. Скульптура. [Альбом]. Автор текста и составитель Р. Я. Аболина. М. [1967].
50 лет советского искусства. Художники театра. [Альбом]. Авторы-составители А. Н. Шифрина и Е. М. Костина. Автор вступительной статьи Е. М. Костина. М. [1968].
Салтыков А. Избранные труды. М., 1962.
Светлов И. Е. Советский скульптурный портрет. М., 1968.
Сидоров А. Советское искусство. Графика. М.— Л., 1949.
Советская живопись послевоенных лет. [Сборник статей под общ. ред. Н. И. Соколовой]. М., 1956.
Советская архитектура (1917—1967). [Альбом]. М., 1967.
Советское изобразительное искусство. Живопись. Скульптура. Графика. М., 1962.
Советское искусство 1917—1957 гг. Живопись. Скульптура. Графика. М., 1957.
Советское искусство. Живопись, скульптура, графика. [Альбом]. М., 1963.
Современное состояние и задачи советской графики. Третья научная конференция. 25—29 мая 1950 г. М., 1951.
Суздалев П. Советское искусство периода Великой Отечественной войны. М., 1965.
Сыркина Ф. Я. Идейно-художественная роль советской сатирической графики. М., 1964.
«Творчество». М., 1946—1947; 1957—1977.
Толстой В. П. Советская монументальная живопись. М., 1958.
Тридцать лет советского изобразительного искусства. М., 1949.
Федоров-Давыдов А. Советский пейзаж. М., 1958.
Федоров-Давыдов А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М., 1975.
Халаминская Маргарита. Искусство молодых. Очерки о художниках республик Средней Азии и Казахстана. М., 1967.
Холодовская М. З. Великая Отечественная война в советской графике. М., 1948.
«Художник». М., 1958—1977.
Художники-графики Узбекской, Казахской, Киргизской, Таджикской, Туркменской ССР. Составитель и автор вступительной статьи А. Д. Чегодаев. М., 1962.
Червонная С. Искусство Советской Прибалтики. Живопись, скульптура, графика. М., 1965.
Черкасова Н. Художники Средней Азии и Казахстана.— «Искусство», 1958, № 3.
Шантыко Н. И. Творчество советских иллюстраторов. М., 1962.
Шантыко Н. И. Книга, художник, время. М., 1962.
Юон К. Об искусстве, т. 1—2. М., 1959.
Яралов Ю. Национальное и интернациональное в советской архитектуре. М., 1971.

ИСКУССТВО РОССИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ ФЕДЕРАТИВНОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Общие труды

Изобразительное искусство РСФСР. 1917—1957, т. 1.— Художники Москвы и Ленинграда. [Альбом. Вступительные статьи Ф. Рогинской, И. Бродского, А. Кагановича]; т. 2.— Художники краев, областей и автономных республик. [Альбом. Вступительная статья М. Сокольникова]. М., 1957.
Искусство Российской Советской Федеративной Социалистической Республики. [Альбом. Автор-составитель Л. Акимова]. Л., 1972.
История русского искусства, т. 13 (дополнительный). Искусство 1941—1945 гг. М., 1964.
Первый съезд художников Российской Федерации. М., 1960.
Русские художественные промыслы. Вторая половина XIX—XX вв. М., 1965.

Живопись и театрально-декорационное искусство

Акимова И. Александр Павлович Бубнов. М., 1956.
Бассехес А. Художники на сцене МХАТ. М., 1960.
Бескин О. Юрий Пименов. М., 1960.
Бродский В. Михаил Иванович Авилов. М., 1956.
Бубнова Л. Николай Михайлович Чернышев. М., 1960.
Ванслов В. Симон Вирсаладзе. М., 1969.
Всесоюзная выставка работ художников театра, кино, телевидения. Каталог. [Авторы вступительных статей: о художниках театра — М. Пожарская, о художниках кино и телевидения — Н. Вульферт]. М., 1971.
Сергей Васильевич Герасимов. [Альбом. Вступительная статья Н. Соколовой]. М., 1959.
Герценберг В. Яков Дорофеевич Ромас. М., 1968.
Гремиславский И., Сыркина Ф. Борис Иванович Волков. М., 1958.
Дейнека А. Из моей рабочей практики. М., 1961.
Дейнека Александр Александрович. [Альбом репродукций. Автор-составитель и автор предисловия В. Сысоев]. Л., 1971.
Ефанов Василий Прокофьевич. Выставка произведений. Каталог. М., 1970.
Василий Прокофьевич Ефанов. [Автор текста Мих. Сокольников]. М., 1953.
Жидков Г. Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля. М., 1953.
Зингер Л. Портрет в русской советской живописи. Л., 1966.
Каганович А. Иосиф Александрович Серебряный. М., 1955.
Климова М. Николай Петрович Крымов. М., 1958.
Костина Е. Вадим Федорович Рындин. М., 1955.
Костина Е. Владимир Владимирович Дмитриев. М., 1957.
Костина Е. Федор Федорович Федоровский. М., 1960.
Кравченко К. Александр Васильевич Куприн. М., 1973.
Кручина-Богданов В. Михаил Павлович Бобышов. М., 1957.
Лапшин В. Гелий Михайлович Коржев. Л., 1970.
Лебедев А. Владимир Александрович Серов. М., 1965.
Лебедев П. Русская советская живопись. Краткая история. М., 1963.
Маца И. А. А. Дейнека. М., 1959.
Михайлов А. Павел Корин. М., 1965.
Мурина Е. Георгий Георгиевич Нисский. М., 1952.
Мямлин И. Юрий Михайлович Непринцев. Л., 1961.
Недошивин Г. Николай Михайлович Ромадин. М., 1961.
Нейман М. П. П. Кончаловский. М., 1967.
Орешников Виктор Михайлович. [Альбом]. М., 1963.
Парамонов А. Тарас Гурьевич Гапоненко. М., 1961.
Парамонов А. В. Дмитрий Аркадьевич Налбандян. М., 1976.
Аркадий Александрович Пластов. [Альбом. Вступительная статья Р. Кауфмана]. М., 1963.
Пластов Аркадий Александрович. [Альбом]. Автор-составитель и автор вступительной статьи Б. М. Никифоров. М., 1972.
Пожарская М. Ниссон Шифрин. М., 1971.
Федор Павлович Решетников. [Автор текста К. Бутенко]. М., 1964.
Ромадин Николай Михайлович. Земля родная. Пейзажи Ромадина. [Альбом. Текст К. Паустовского]. М., 1971.
Сидоров А. Василий Николаевич Яковлев. М., 1950.
Соколова Н. Вадим Федорович Рындин. М., 1971.
Соколова Н. Кукрыниксы. М., 1975.
Сокольников М. А. М. Герасимов. Жизнь и творчество. М., 1957.
Сокольников М. Борис Владимирович Иогансон. Жизнь и творчество. М., 1957.
Сыркина Ф. Александр Григорьевич Тышлер. М., 1966.
Сыркина Ф. И. Рабинович. М., 1972.
Сыркина Ф. Петр Владимирович Вильямс. М., 1953.
Третьяков Н. Константин Федорович Юон. М., 1957.
Николай Павлович Ульянов. [Текст О. Ройтенберг]. М., 1953.
Ушенин Х. Студия военных художников имени Грекова при Главном политическом управлении Советской Армии. М., 1951.
Художники театра. [Альбом. Автор вступительной статьи Е. Костина]. М., 1968.
Художники театра о своем творчестве. Автор вступительной статьи Ф. Сыркина. М., 1973.
Червонная С. М. Картина и время. Русская советская тематическая картина 1917—1967. Л., 1968.
Шифрин Н. Моя работа в театре. М., 1966.
Шифрин Н. Художник в театре. Л., 1964.
Эткинд М. Натан Альтман. М., 1971.
Эткинд М. Н. П. Акимов — художник. М., 1960.
Ястребов И. Павел Петрович Соколов-Скаля. М., 1959.

Скульптура

Аболина Р. В. И. Мухина. М., 1954.
Аникушин Михаил Константинович. [Альбом. Автор текста П. К. Балтун]. Л., 1960.
Бассехес А. Александр Терентьевич Матвеев. М., 1960.
Бескин О. Екатерина Федоровна Белашова. М., 1959.
Бойков В. Всеволод Всеволодович Лишев. М., 1960.
Валериус С. С. Скульптор Владимир Ефимович Цигаль. Л., 1963.
Василий Алексеевич Ватагин. [Автор текста С. Разумовская]. М., 1956.
Вучетич Е. В. Художник и жизнь. Академия художеств СССР. М., 1963.
Евгений Викторович Вучетич. Альбом. [Вступительная статья П. Лебедева]. М., 1960.
Ермонская В. Матвей Генрихович Манизер. М., 1961.
Замошкин А. И. Лев Ефимович Кербель. М., 1967.
Каменский А. Коненков. М., 1962.
Кравченко К. Григорий Иванович Кепинов. М., 1963.
Сарра Лебедева. [Альбом. Автор текста М. Нейман]. М., 1960.
Лебедева Сарра. [Альбом. Авторы-составители М. В. Алпатов, Н. Н. Дубовицкая, И. Л. Слоним, Т. Б. Мантурова]. М., 1973.
Матвей Генрихович Манизер. [Альбом. Автор-составитель П. Сысоев]. М., 1970.
Мухина. Художественное и литературно-критическое наследие. Т. 1—3. [Под общ. ред. Р. Б. Климова. Подбор текстов, комментариев и библиография Р. Я. Аболиной]. М., 1960.
Нейман М. Георгий Иванович Мотовилов. М., 1954.
Нерсесов Н. Сергей Михайлович Орлов. М., 1956.
Памятник героическим защитникам Ленинграда. Пискаревское мемориальное кладбище-музей. Альбом. Л., 1964.
Парамонов А. Николай Васильевич Томский. М., 1953.
Парамонов А. Исидор Григорьевич Фрих-Хар. М., 1959.
Ростовцева Г. Зинаида Васильевна Баженова. М., 1961.
Тупицын И. Кибальников. М., 1958.
Чайков Иосиф Моисеевич. [Альбом. Автор текста А. Членов]. М., 1952.

Графика

Боевой карандаш. [Альбом. Составитель С. А. Андронов]. Л., 1961.
Бродский В. Я., Земцова А. М. Соломон Борисович Юдовин. Л., 1962.
Евгений Осипович Бургункер. Гравюры на дереве. [Альбом. Автор вступительной статьи В. И. Серебряная]. Л., 1975.
Буторина Е. Михаил Семенович Родионов. М., 1962.
Верейский Георгий Семенович. Акварели, рисунки. [Альбом. Предисловие народного художника СССР Д. Шмаринова. Автор вступительной статьи Л. Богино]. М., 1973.
Гальперина Э. Ю. Николай Афанасьевич Пономарев. М., 1969.
Юлий Абрамович Ганф. [Автор текста В. И. Костин]. М., 1955.
Герасимов Сергей Васильевич. Страницы жизни. Воспоминания о Можайске. [Автор вступительной статьи А. Чегодаев]. М., 1975.
Герценберг В. Виктор Цигаль. Л., 1963.

Епифанов Геннадий Дмитриевич. Двадцать гравюр на дереве. [Вступительная статья Э. Кузнецова]. Л., 1970.
Ефимов Б. Е. Работа, воспоминания, встречи. М., 1963.
Жуков Н. Н. Дневник художника. Рисунки из альбомов. [Предисловие В. Инбер]. Л., 1967.
Каменский А. Орест Георгиевич Верейский. М., 1960.
Евгений Адольфович Кибрик. Автор текста А. Д. Чегодаев. М., 1955.
Книга о Владимире Фаворском. [Вводная статья М. Алпатова. Составитель Ю. Молок]. М., 1967.
Анатолий Владимирович Кокорин. Текст Юрия Халаминского. М., 1957.
Конашевич В. М. О себе и своем деле. Воспоминания. Статьи. Письма. С приложением воспоминаний о художнике. [Составитель Ю. Молок. Предисловие К. Федина]. М., 1968.
Костин В. Татьяна Алексеевна Маврина. М., 1966.
Кравченко К. С. Л. С. Хижинский. М., 1964.
Кузнецов Э. Д. С. М. Пожарский. М., 1974.
Кузнецова Ю. П. Федор Денисович Константинов. М., 1965.
Кузьмин Н. Штрих и слово. Л., 1967.
Кукрыниксы. Политическая сатира. 1929—1946. Автор-составитель и автор статьи А. А. Каменский. М., 1973.
Курдов В. И. По дорогам войны. Автор вступительной статьи В. Н. Петров. Л., 1970.
Лаптев А. М. В пути... Записки художника. М., 1972.
Илья Абелевич Лукомский. Автор текста В. Герценберг. М., 1957.
Можуховская Е. В. На огневых рубежах. Московские художники фронтовой печати. 1941—1945. Л., 1972.
Молок Ю. А. Владимир Михайлович Конашевич. Л., 1969.
Мямлин И. Г. М. И. Пиков. Л., 1968.
Никулина О. Р. Николай Николаевич Жуков. М., 1960.
Пахомов А. Ф. Про свою работу. Л., 1971.
Петров В. Владимир Васильевич Лебедев. 1891—1967. Л., 1972.
Б. И. Пророков. Набат гнева. [Альбом. Автор вступительной статьи Ю. Жуков]. М., 1972.
Пророкова С. А. Николай Аввакумов. М., 1969.
Русаков Ю. Дмитрий Исидорович Митрохин. Л.— М., 1966.
Сойфертис Леонид Владимирович. Графика. [Альбом. Автор вступительной статьи Т. Г. Гурьева]. М., 1973.
Соколова Н. И. Кукрыниксы. М., 1975.
Сокольников М. П. Иван Степанович Астапов. Л., 1971.
Сыркина Ф. Я. Константин Степанович Елисеев. М., 1960.
Фаворский В. А. Рассказы художника-гравера. Вступительные статьи А. Гончарова, В. Эльконина. М., 1976.
Халаминский Ю. Я. Давид Александрович Дубинский. М., 1966.
Халаминский Юрий. А. Каневский. М., 1961.
Халаминский Ю. Я. Д. А. Шмаринов. М., 1959.
Холодовская М. З. Андрей Гончаров. М., 1961.
Чегодаев А. Д. Пути развития русской советской книжной графики. М., 1955.
Чернецкий Я., Кузнецов Э. Евгений Иванович Чарушин. Л., 1960.
Чернова Г. А. Г. С. Верейский. М., 1965.

Декоративно-прикладное искусство

Василенко В. Искусство Хохломы. М., 1959.
Воронов Н., Крамаренко Л., Суслов И. Художники вещей. М., 1965.
Ильин М. Михаил Дмитриевич Раков. М., 1956.
Ильин М. Русская резная кость. [Альбом]. М., 1960.
Ильин М. Сергей Павлович Евангулов. М., 1956.
Искусство советского Палеха. [Альбом. Вступительная статья Н. Соболевского]. М., 1958.
Качалов Н. Художественное стекло. Л., 1951.
Крюкова И. Русская скульптура малых форм. М., 1969.
Матвеева А. Иван Семенович Ефимов. М., 1965.
Народное декоративное искусство РСФСР. Сборник статей. М., 1957.
Попова О. Русская народная керамика. Гжель, Скопин, Дымково. М., 1957.
Работнова И., Яковлева В. Русская народная вышивка. М., 1957.
Разина Т., Суслов И., Хохлова Е., Гореликов Н. Русский художественный металл. М., 1958.
Рождественский К. Ансамбль и экспозиция. Л., 1970.
Темерин С. Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки. М., 1960.
Черный Н. Фарфор Вербилок. Из истории русского и советского фарфора. М., 1970.
Школа изобразительного искусства. Вып. 10. М., 1963.
Яловенко Г. Федоскино. М., 1959.

Архитектура

Асс В. Е., Зиновьев П. П., Лебедев В. В. и др. Архитектор Руднев. М., 1963.
Буров А. Об архитектуре. М., 1960.
Володин П., Журавлев А., Иофан Б. Кадина Н., Пескарев Н., Стригалев А. Новые районы Москвы. [Серия «Опыт советской архитектуры»]. М., 1960.
Дружинина-Георгиевская Е. и Корнфельд Я. Зодчий А. В. Щусев. М., 1955.
Жолтовский И. Проекты и постройки. Альбом. [Вступительная статья Г. Д. Ощепкова]. М., 1955.
Заславский А. Архитектура Москвы.— В кн.: «История Москвы в годы Великой Отечественной войны и в послевоенный период. 1941—1965». М., 1967.
Малахов Я., Пекарева Н. Электросталь. М., 1967.
Малые формы в застройке и благоустройстве городов. [Н. Я. Колли, В. А. Артамонов, Е. А. Тарасова, И. А. Толстой]. М., 1964.
Московский метрополитен. [Альбом]. М., 1953.
Новые архитектурные решения зданий и их комплексов. [Сборник статей под общ. ред. Б. П. Михайлова]. М., 1964.
Павличенков В., Трайцинков К. Ангарск. М., 1958.
Соколов Н. Б. А. В. Щусев. М., 1952.
Шасс Ю. Архитектура жилого дома. М., 1952.

ИСКУССТВО АВТОНОМНЫХ РЕСПУБЛИК И ОБЛАСТЕЙ

Агапов В. В. Н. Попов, народный художник Карело-Финской ССР. Петрозаводск, 1951.
Антропова В. В. Современная чукотская и эскимосская резная кость.— В сб. Музея антропологии и этнографии. Вып. XV. М.—Л., 1953.
Беднов В. Читая книгу природы. [Картины Вылко].—«Художник», 1966, № 8.
Вайнштейн С. И. История народного искусства Тувы. М., 1974.
Вопросы современного искусства Бурятии. [Сборник]. Улан-Удэ, 1961.
Гальперин В. Валентин Викторович Поляков. Л., 1964.
Езерская Н. Художники Северной Осетии. [Альбом]. Л., 1960.
Елькович Л. Лотфулла Фаттахов. М., 1960.
Елькович Л. Николай Дмитриевич Кузнецов. М., 1962.
Изобразительное искусство Советского Татарстана. [Альбом. Вступительная статья Н. В. Черкасовой]. Казань, 1957.
Кильчевская Э. и Иванов А. Художественные промыслы Дагестана. М., 1959.
Костина Е. Виктор Дмитриевич Хрымов. Саранск, 1960.
Костина Е. М. Изобразительное искусство Советской Мордовии. Саранск, 1958.
Никитин Г. А., Крюкова Т. А. Чувашское народное изобразительное искусство. [На русском и чувашском языках]. Чебоксары, 1960.
Оживший камень. [Фотоальбом тувинской народной резьбы по камню. Вступительная статья С. Червонной]. Кызыл, 1969.
Панкратова Е. А. Цыренжап Сампилов. Л.— М., 1962.
Плотников В. Изобразительное искусство Советской Карелии. Л., 1961.
Плотников В. С. Х. Юнтунен. Л., 1962.
Поляк А. Художники Удмуртии. Ижевск, 1970.
Потапов И. А. Изобразительное искусство Советской Якутии. Л., 1960.
Радуга на снегу. Культура, традиционное и современное искусство народов Советского Крайнего Севера. М., 1972.
Самохвалов И. Мордовское искусство и народное творчество в годы Советской власти. Саранск, 1949.
Сокольников М. Певец народной жизни. Очерк о жизни и творчестве художника Ф. В. Сычкова (1870—1958). Саранск, 1962.
Сокольников М. Изобразительное искусство краев, областей, автономных республик РСФСР. М., 1964.
Соктоева И. Живопись Советской Бурятии. Улан-Удэ, 1965.
Соловьева-Волынская И. В семье народов России.— «Художник», 1969, № 12.
Ургалкина Н. А. Моисей Спиридонович Спиридонов. Чебоксары, 1975.

Ургалкина Н. А. Художники Советской Чувашии. Биобиблиографический справочник. Чебоксары, 1969.
Ургалкина Н. Чувашское советское искусство. 1917—1970. Чебоксары, 1973.
Ургалкина Н. А. Юрий Антонович Зайцев. Чебоксары, 1976.
Файнберг А. Политический плакат казанских художников. 1941—1945. Казань, 1965.
Хаким Мусса. Михарбек Туганов — народный художник Осетии. Орджоникидзе, 1962.
Художники Башкирии. [Альбом. Составители Т. Нечаева, Р. Нурмухаметов, Н. Русских]. Л., 1961.
Художники Бурятии. [Альбом. Вступительная статья М. Сокольникова]. Л., 1960.
Художники Дагестана. [Альбом. Вступительная статья А. Рощина]. Л., 1960.
Художники Кабардино-Балкарии. [Альбом. Автор статьи и составитель биографического справочника В. А. Горчаков]. Л., 1964.
Художники Марийской АССР. [Альбом. Автор статьи и составитель биографических справок Б. Товаров-Кошкин]. Л., 1963.
Художники Татарии. [Альбом. Составитель и автор вступительной статьи Л. Я. Елькович]. Л., 1965.
Художники Чувашской АССР. [Альбом. Составитель и автор вступительной статьи А. Григорьев]. Л., 1965.
Черкасова Н. Харис Якупов. М., 1960.

ИСКУССТВО УКРАИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Афанасьев В. Сергей Алексеевич Григорьев. М., 1967.
Бутник-Сиверский Б. Народные украинские рисунки. М., 1971.
Владич Л. Александр Софронович Пащенко. М., 1957.
Владич Л. Алексей Алексеевич Шовкуненко — народный художник СССР. Киев, 1960.
Вопросы массового жилищного строительства. Сборник 6. Киев, 1963.
Гоберман Д. Гуцульщина — край искусства. М.— Л., 1966.
Горбачев Д. Анатолий Галактионович Петрицкий. М., 1971.
Искусство Украинской ССР. [Альбом. На украинском, русском и английском языках. Автор-составитель И. Верба]. Л., 1972.
Килессо С. Керамика в архитектуре Украины. Киев, 1968.
Курильцева В. Иосиф Иосифович Бокшай. М., 1962.
Курильцева В. Татьяна Ниловна Яблонская. М., 1959.
Курильцева В. В., Яворская Н. В. Искусство Советской Украины. Очерки. Живопись, скульптура, графика. М., 1957.
Лашкул З. Украинский советский плакат в годы Великой Отечественной войны (1941—1945). Киев, 1962.
Лукина З. Абрам Исаакович Резниченко. М., 1955.
Островский Г. Адальберт Михайлович Эрдели. М., 1966.
Попова Л., Цельтнер В. Т. Яблонская. М., 1968.
Фогель З. Василий Захарович Бородай. М., 1968.
Холодовская М. Михаил Гордеевич Дерегус. М., 1954.
Цельтнер Владимир. Валентин Литвиненко. [М., 1971].
Шпаков А. П. Василий Ильич Касиян. Киев, 1960.
Шовкуненко А. [Альбом. Вступительная статья В. Курильцевой]. М., 1954.

Архітектура Радянської України за 40 років. [Альбом. Автори: Лебедев Г., Игнатов О., Чепурин Л., Моисенко В., Грицай Н.]. Київ, 1957.
Архітектура України. 1917—1967. [Авторы: Головко Г., Грицай Н., Игнатов О., Коломиец Н., Кравченко В.]. Київ, 1967.
Афанасьев В., Шпаков А. Українське радянське мистецтво. 1956—1965 років. Київ, 1966.
Афанасьев Е. Михайло Григорович Лисенко. Київ, 1975.
Батіг М. Дмитро Крвавич. Київ, 1968.
Катерина Білокур. [Альбом]. Київ, 1975.
Белічко Ю. Георгій Вячеславович Якутович. Київ, 1968.
Белічко Ю. Тема — Ідея — Образ. Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945—1972). Київ, 1975.
Будзан А. Різьба по дереву в західних областях України. Київ, 1960.
Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. 1941—1967. Київ, 1970.
Бутник-Сіверський Б. Український радянський сувенір. Київ, 1972.
Верба І. Галина Львівна Петрашевич. Київ, 1965.
Верико́вська І. Художник і сцена. Київ, 1971.
Владич Л. Мовою графіки. Київ, 1967.
Врона І. Михайло Гордійович Дерегус. Нарис про життя та творчість. Київ, 1958.
В'юник А. Стефанія Гебус-Баранецька. Київ, 1968.
Глухенька Н. Петриківські декоративні розписи. Київ, 1965.
Головко Г., Ігнатов О., Коломієць М. Архітектура України на новому етапі (1954—1964 рр.). Київ, 1964.
Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. Київ, 1966.
Дмитрієва Е. Мистецтво опішні. Київ, 1952.
Долінська М. Майстри народного мистецтва Української РСР. Київ, 1966.
Долинський Л. Український художній фарфор. Київ, 1963.
Драк А. Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов. Київ, 1962.
Драк А. Українське театрально-декораційне мистецтво. Короткий нарис. Київ, 1961.
Жук А. Український радянський килим. Київ, 1973.
Затенацький Я. П. Український радянський живопис. Київ, 1958.
Історія українського мистецтва [в 6-ти т.], т. 6. Радянське мистецтво 1941—1967 років. Київ, 1968.
Касіян В., Турченко Ю. Українська радянська графіка. Київ, 1957.
Колос С., Хургін М. Декоративні тканини. Київ, 1949.
Крвавич Д. Іван Васильович Севера. Київ, 1958.
Кулик О. Українське народне художне вишивания. Київ, 1958.
Лащук Ю. Закарпатська народна кераміка. Ужгород, 1960.
Лащук Ю. Косівська кераміка. Київ, 1966.
Лобановський Б. Василь Захарович Бородай. Київ, 1964.
Лобановський Б. Мозаїка і фреска. Київ, 1966.
Логвинська Л., Тищенко О. Майоліка. Київ, 1966.
Манучарова Н. Декоративно-прикладне мистецтво УРСР. Київ, 1952.
Манучарова Н. Художні промисли УРСР. Київ, 1953.
Нариси історії архітектури Української РСР (радянський період). [Авторы: Грицай Н., Игнатов О., Игнаткин И., Лебедев Т.]. Київ, 1962.
Нариси з історії українського мистецтва. Київ, 1966.
Народні промисли Закарпаття. Ужгород, 1969.
Неллі В. Моріц Уманський. Київ, 1967.
Німенко А. В. Кавалерідзе-скульптор. Київ, 1967.
Німенко А. Михайло Григорович Лисенко. Київ, 1958.
Німенко А. Українська радянська скульптура. Київ, 1960.
Островский Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. Київ, 1974.
Островский Г. Юзефа Богуславівна Кратохвиля-Відимська. Київ, 1967.
Павлов В., Попова Л. Українська радянська сатира. Київ, 1971.
Панфілова М. Федір Нірод. Київ, 1969.
Тетяна Пата. [Альбом]. Київ, 1966.
Пекаровський М. Мистецтво, народжене в боях. Художники України на фронтах Великої Вітчизняної війни 1941—1945 рр. Київ, 1966.
Петрякова Ф. Українське гутне скло. Київ, 1975.
Петриківські розписи. [Альбом]. Київ, 1975.
Анатоль Петрицький. [Альбом. Вступ. стаття І. Врони. Життя і творчість Петрицького]. Київ, 1968.
Іларіон Миколайович Плещинський. 1892—1961. [Альбом. Вступ. стаття Л. Сак]. Київ, 1964.
Портнов Г. Українське радянське мистецтво 1941—1956 років. Київ, 1966.
Марія Приймаченко. [Альбом]. Київ, 1971.
Рожанківський В. Українське художне скло. Київ, 1959.
Сакович І. Народна керамічна скульптура Радянської України. Київ, 1970.
Сакович І. Народні традиції в український художній промисловості. Київ, 1975.
Самойлович В. Народна творчість в архітектурі сільського житла. Київ, 1961.
Сенів І. Творчість Олени Львівни Кульчицкої. Київ, 1961.
Словник художників України. Київ, 1973.
Соломченко О. Народні таланти Прикарпаття. Київ, 1969.
Статива О. Майстер декоративного розпису Надія Білокінь. Київ, 1975.
Суха Л. Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX—XX ст. Київ, 1959.
Марфа Тимченко. [Альбом]. Київ, 1974.
Турченко Ю. Український естамп. Київ, 1964.

Україна. Архітектура міст і сіл. [Автори: Лебедев Г., Логвин Г., Нельговский Ю., Цапенко М., Чепурин Л.]. Київ, 1959.
Українське мистецтвознавство. Збірник, вип. 4. Київ, 1970.
Український плакат [1917—1957. Альбом. Упорядники: Б. Бутник-Сіверський, А. Кожухов]. Київ, 1957.
Чернова М. Борис Васильович Косарев. Київ, 1968.
Шпаков А. Художник і книга. Київ, 1973.
Щербак В. Сучасна українська майоліка. Київ, 1974.
Юрій та Семен Корпанюки. [Альбом]. Київ, 1974.
Янко Д. Олександр Олександрович Ковальов. Київ, 1964.

ИСКУССТВО БЕЛОРУССКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Аладова Е. Иван Осипович Ахремчик. М., 1960.
Архитектура и градостроительство Советской Белоруссии. Минск, 1957.
Белорусское изобразительное искусство. М., 1950.
Белорусское искусство. Сборник статей и материалов. Минск, 1957.
Герасимович П. Евгений Алексеевич Зайцев. М., 1958.
Егоров Ю. Градостроительство Белоруссии. М., 1954.
Елатомцева И. Монументальная летопись эпохи. Минск, 1969.
Изобразительное искусство Белорусской ССР. [Альбом. Вступительная статья П. Герасимовича и П. Никифорова]. М., 1957.
Искусство Белорусской ССР. (Альбом. На белорусском, русском и английском языках. Автор-составитель Л. Дробов). Л., 1971.
Лысенко А. Главная улица Минска (Ленинский проспект). Минск, 1963.
Никифоров П. Алексей Константинович Глебов. М., 1960.
Орлова М. Андрей Онуфриевич Бембель. М., 1958.
Орлова М. Искусство Советской Белоруссии. М., 1960.
Осмоловский М. Минск. М., 1952.
Рогинская Ф. Заир Исаакович Азгур. М., 1961.
Виталий Цвирко. Пейзажи. [Альбом. Автор текста М. Орлова]. М., 1967.
Элентух И. Валентин Викторович Волков. М., 1956.

Аладава А. Павел Нікіфаравіч Гаўрыленка. Мінск, 1963.
Акадэмія навук БССР. Інстытут мастацтвазнаўства этнаграфіі і фальклору. Вобраз У. І. Леніна ў беларускім мастацтве. Мінск, 1970.
Бойка У. Аляксей Канстанцінавіч Глебаў. Мінск, 1974.
Ганчароў М. І. Касмачоў Канстанцін Міхайлавіч. Мінск, 1970.
Дробаў Л. Н. Аляксандр Пятровіч Мазалёў. Мінск, 1967.
Каменскі В. Будаўніцтва ў БССР. Мінск, 1957.
Карнач П. А. Дэкарацыйнае мастацтва музычнага тэатра БССР. Мінск, 1973.
Карнач П. А. С. Ф. Нікалаеў. Мінск, 1970.
Кацар М. Скульптура Савецкай Беларусі. Мінск, 1957.
Кацар М. С. Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва Савецкай Беларусі. Мінск, 1960.
Кацар М. З гісторыі горадабудаўніцтва БССР. [Зборнік артыкулаў і матэрыялаў «Беларускае мастацтва»]. Мінск, 1960.
Масленікаў П. В. Беларускі савецкі тэматычны жывапіс. Мінск, 1962.
Мастацтва Савецкой Беларусі. Зборнік артылулаў. Мінск, 1955.
Народнае і прыкладное мастацтва Савецкай Беларусі. [Альбом. Аўтар уступнага артыкула М. Кацар]. Мінск, 1958.
Народнае мастацкае ткацтва Случчыны. [Альбом. Складальнік Н. І. Камсюк]. Мінск, 1958.
Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва Савецкай Беларусі. [Альбом]. Складальнік і аўтар тэксту — Г. І. Барышаў. [Мінск], 1958.
Салавей П. Ф. Раіса Уладзіміраўна Кудрэвіч. Мінск, 1974.
Шматаў В. Ф. Беларуская графіка 1917—1941. Мінск, 1975.
Шматаў В. Ф. Беларуская сатырычная графіка. Мінск, 1971.
Шныпаркоў Аляксей. Пётр Серапіёнавіч Крахалёў. Мінск, 1975.

ИСКУССТВО ЛИТОВСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Аболина Р. Юозас Кедайнис. М., 1972.
Богданас К. Юозас Микенас. М., 1961.
Будрис С. Пятрас Римша. М., 1961.
Изобразительное искусство Литовской ССР. [Альбом. Составитель и автор вступительной статьи В. Улоза]. М., 1957.
Корсакайте И. Ионас Кузминскис. М., 1964.
Кулешова В. Стасис Ушинскас. М., 1973.
Микенас И. Людвикас Стролис. М., 1960.
Червонная С. Микенас. Л., 1963.
Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы. Л., 1972.
Ясюлис Л. Витаутас Юркунас. М., 1966.

Budrys St. Bronius Pundzius. Vilnius, 1969.
Budrys St. Bronius Višniauskas. Vilnius, 1969.
Budrys St. Gediminas Jokūbonis. Vilnius, 1963.
Budrys St. Juozas Mikenas. [Резюме на русском и английском языках]. Vilnius, 1961.
Budrys St. Lietuvių vitražas. [Резюме на русском, французском, английском и немецком языках]. Vilnius, 1968.
Budrys St. Pergalės monumentas Kaliningrade. Vilnius, 1965.
Budrys St. Robertas Antinis. [Резюме на русском, английском, французском и немецком языках]. Vilnius, 1968.
Dūda A. Jonas Vaitys. Vilnius, 1967.
Gedminas A. Antanas Kučas. Vilnius, 1971.
Gedminas A. Jalkus Y. Lietuvos plakatas. Vilnius, 1971.
Gudynas P. Vytautas Mackevičius. Vilnius, 1971.
Jasiulis L. Vytautas Jurkūnas. Vilnius, 1969.
Jurginis J. Lietuvos meno istorijos bruožai. Vilnius, 1960.
Karatajus Vladas. Sinolaikiniai, lietuvių, dailininkai. Vilnius, 1973.
Knyga ir dailininkas. [Sudarė: A. Gedminas, R. Gibavičius]. Vilnius, 1966.
Korsakaitė Ingrida. Antanas Gudaitis piešiniai. Vilnius, 1973.
Korsakaitė I. Jonas Kuzminskis. Vilnius, 1966.
Korsakaitė I. Gyvybinga grafikos tradicija. Vilnius, 1970.
Korsakaitė I. Lietuvių tarybinė lakštinė ir iliustracinė grafika 1956—1964 metais.— «Iš lietuvių kultūros istorijos», V — «Tarybinio meno keliu». Vilnius, 1968.
Kučas Antanas. Grafika. [Albumas. Ižangos autorius P. Gudynas. На литовском, русском, английском, французском и немецком языках]. Vilnius, 1960.
Kumpis J. Socialistine miestų statyba ir architektūra Tarybų Lietuvoje. 1940—1950. Vilnius, 1950.
Lietuvos scenografija. [Tekstas — J. Mackonis, sudarė G. Aleksienė]. Vilnius, 1968.
Lietuvos TSR dailė. [Albumas. Tekstas — J. Umbrasas, L. Jasiulis. На литовском, русском и английском языках]. Leningrad, 1972,
Mackonis J., Antanas Žmuidzinavičius. Vilnius, 1966.
Petras Rauduvė. [Albumas. Ižangos autorius — V. Uloza]. Vilnius. 1964.
Savickas A. Peizažas lietuvių tapyboje. Vilnius, 1965.
Stepas Žukas. Vilnius, 1968.
Šepetys L. Daiktų grožis. Vilnius, 1965.
Valiuškeviciūtė A. Lietuvių tapybos bruožai (1945—1956).— «Iš lietuvių kultūros istorijos», V. Vilnius, 1968.
Žmuidzinavičius A. Palėtė ir gyvenimas. Vilnius, 1961.

ИСКУССТВО ЛАТВИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Бауман К. Теодор Эдуардович Залькалн. М., 1960.
Буторина Е., Иванов М. Лео Свемп. М., 1968.
Иванова Г. Развитие прикладного искусства в Советской Латвии. М., 1964.
Изобразительное искусство Латвийской ССР. [Альбом. Автор-составитель М. Иванов]. М., 1957.
Искусство Латвийской ССР. [Альбом. На латышском, русском и английском языках. Автор-составитель Р. Лаце]. Л., 1972.
Латышская деревянная скульптура. [Альбом. Автор-составитель Г. Карклинь]. М., 1969.
Лацис Р. Отто Скулме. М., 1959.
Портретная живопись Советской Латвии. [Альбом. На латышском и русском языках. Автор-составитель Г. Карклинь]. Рига, 1970.
Червонная С. Земдега. Л.— М., 1964.

Baumanis K. Teodors Zalkalns. Rīgā, 1966.
Briede Aleksandra [Reprodukciju albūms. Sastād. un ievadu rakstst. Galina Kārakliņa]. Rīgā, 1971.
Līze Dzeguze. [Darbu reprodukcijas. J. Skulme priekšv]. Rīgā, 1961.
Lapacinska V. Linogriezums latviešu tēlotājā mākslā. Rīgā, 1975.
Lapinš A. Francisks Varslavāns. Rīgā, 1965.
Latviešu padomju glezniecība. [Albūms. Sast. un iev. rakstst A. Lapiņš]. Rīgā, 1961.

Latviešu padomju grafika. [Albūms. Titlp. otrā pusē sast. M. Ivanovs]. Rīgā, 1960.
Latviešu padomju tēlniecība. [Albūms. K. Baumaņa un M. Zaura iev]. Rīgā, 1960.
N o d i e v a A. Konrāds Ubāns. Rīgā, 1974.
S a l e n i e k s A. Junkers Aleksandrs. Rīgā, 1958.
Svemps L. [Reprodukciju albūms. M. Ivanova priekšv. Teksts paral. latv., krievu, anglu, franču un vācu val]. Rīgā, 1968.
T i d o m a n e G. Pēteris Upītis. Rīgā, 1975.
Vilks G. [Reprodukciju albūms. M. Ivanova priekšv]. Rīgā, 1968.
Voldemars Valdmanis. [Reprodukciju albūms. M. Ivanova priekšv]. Rīgā, 1969.
Zariņš I. [Reprodukciju albūms. M. Ivanova priekšv. Teksts paral. latv., krievu, anglu, franču un vācu val]. Rīgā, 1968.

ИСКУССТВО ЭСТОНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Б е р н ш т е й н Б. Айно Бах. М., 1959.
Б е р н ш т е й н Б. Эстонская графика. М., 1970.
Гюнтер Рейндорф. [Альбом. Вступительная статья Б. Бернштейна]. М., 1960.
Изобразительное искусство Эстонской ССР. [Альбом. Вступительная статья Б. Бернштейна и Л. Генса]. М., 1957.
Искусство Эстонской ССР. [Альбом. На эстонском, русском и английском языках. Автор-составитель И. Соломыкова]. Л., 1972.
Калевипоэг в искусстве. [Альбом. Вступительная статья Х. Юпрус и И. Соломыковой]. Таллин, 1962.
К у м а Х. Прикладное искусство Советской Эстонии и его мастера. Л.— М., 1962.
Прикладное искусство Эстонской ССР. Альбом. Вступительная, статья Х. Кума]. Таллин, 1955.
Реалистическое искусство в Эстонии с XIX века до настоящего времени. Каталог. Составители: Х. Ляти и Э. Мяги. Вступительная статья Э. Мяги. Таллин, 1956.
Ч е р в о н н а я С. Антон Старкопф. М., 1967.
Э н с т Б. А. Егоров. М., 1956.
Эстонское изобразительное искусство. [Альбом. Авторы текста — Э. Мяги, И. Соломыкова и Х. Кума]. Таллин, 1956.

A m b u r P. Eesti kunstipärastest eksliibristest. Tallinn, 1958.
B e r n š t e i n B. Eduard Einmann. Tallinn, 1956.
B e r n š t e i n B. Aino Bach. Tallinn, 1961.
Eduard Vilde kujutavas kunstis. [Album. Koostaja ja eessõna autor — Loodus R.]. Tallinn, 1965.
Eesti arhitektuuri ajalugu. [Arman H., Gens L., Ederberg E., Kammal U., Moora H., Tihase K., Vaga V., Üprus H.]. Tallinn, 1965.
Eesti graafika. [Album. Koostaja ja eessõna autor — Läti H.]. Tallinn, 1963.
Eesti kujutav kunst. [Album. Koostaja ja eessõna autor — Mägi E. Solomõkova I., Kuma H.]. Tallinn, 1956.
Eesti kunsti ajalugu II. Nõukogude eesti kunst. 1940—1965. [Bernštein B., Eller M., Gens L., Kirme K., Kuma H., Lamp E., Loodus R., Pihlak E., peatoim. Solomõkova I.]. Tallinn, 1970.
Eesti kunstnikud Suures Isamaasõjas. [Album. Koostaja Koemets A., eessõna autor Parve R.]. Tallinn, 1964.
Eesti raamatugraafika. [Album. Koostaja ja eessõna autor Loodus R.]. Tallinn, 1968.
Eesti skulptuur. [Album. Koostaja ja eessõna autor Soonpää L.]. Tallinn, 1967.
Eesti NSV tarbekunst. [Album. Koostaja ja eessõna autor Kuma H.]. Tallinn, 1955.
E r m V. E. Kits. Tallinn, 1959.
J o e s t e V. Adele Reindorff. Tallinn, 1960.
Kalevipoeg kunstis. [Album. Koostaja ja eessõna autor Üprus H., Solomõkova I.]. Tallinn, 1962.
K i r m e K. Eesti nahkehistöö. Tallinn, 1973.
K r u u s A. August Jansen. Tallinn, 1975.
K u m a H. Mari Adamson. Tallinn, 1960.
L ä t i H. Günther Reindorff. Tallinn, 1960.
M a t t F. E. Okas. Tallinn, 1957.
M a t t F. V. Haas. Tallinn, 1958.
M a t t F. R. Uutmaa. Tallinn, 1966.
M a t t F. Eesti teatri lavapilt. Tallinn, 1969.
P a a s H. Ferdi Sannamees. Tallinn, 1974.
P i h l a k E. Natalie Mei. Tallinn, 1962.
S o o n p ä ä L. R. Sagrits. Tallinn, 1956.
S o o n p ä ä L. A. Kassik. Tallinn, 1959.
S o o n p ä ä L. Adamson—Eric. Tallinn, 1969.

ИСКУССТВО МОЛДАВСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

З е в и н а А. и Р о д н и н К. Изобразительное искусство Молдавии. Кишинев, 1965.
Изобразительное искусство Молдавской ССР. [Альбом. Авторы-составители М. Лившиц, А. Мансурова]. М., 1957.
Искусство Молдавской ССР. [Альбом. Текст на молдавском, русском и английском языках. Автор-составитель М. Лившиц]. Л., 1972.
К о л о т о в к и н А., Э л ь т м а н И., П е д а ш Т. Архитектура Советской Молдавии. М., 1973.
Л и в ш и ц М., Ч е з з а Л. Изобразительное искусство Молдавии. (Очерки). Кишинев, 1958.
Л и в ш и ц М. Леонид Павлович Григоращенко. Кишинев, 1960.
Л и в ш и ц М. Лазарь Исаакович Дубиновский. М., 1961.
П е д а ш Г., Э л ь т м а н И. Градостроительство Молдавии. Кишинев, 1968.
Т о м а Л. Михаил Греку. Кишинев, 1971.
Ч е з з а Л. Моисей Ефимович Гамбурд. Кишинев, 1959.
Ч е з з а Л. Дмитрий Кузмич Севастьянов. Кишинев, 1959.
Ч е з з а Л. Клавдия Семеновна Кобизева. Кишинев, 1959.

ИСКУССТВО ГРУЗИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ.

Тамара Григорьевна Абакелиа. [Автор текста Г. Д. Джапаридзе]. М., 1957.
А л а д а ш в и л и Н., А л и б е г а ш в и л и Г. Грузинское советское изобразительное искусство в литературе последних 10 лет. (Краткий обзор).— В кн.: «Ars Georgika» [т.], 5. Тбилиси, 1959.
А л и б е г а ш в и л и Г. Давид Какабадзе. Тбилиси, 1958.
А л и б е г а ш в и л и Г. Оформление постановок театров имени Руставели и Марджанишвили (1922—1966).—В кн.: «Ars Georgika» [т.], 7. Тбилиси, 1974.
А л и б е г а ш в и л и Г. Творчество Уча Джапаридзе.— В кн.: «Ars Georgika» [т.], 5. Тбилиси, 1959.
Архитектура Советской Грузии. [Альбом. Введение, аннотации и таблицы Нодара Джанберидзе и Симона Кинцурашвили]. М.— Тбилиси, 1958.
Б е р и д з е В. Гудиашвили. [Текст на русском и грузинском языках]. Тбилиси — Будапешт, 1975.
Б е р и д з е В., Е з е р с к а я Н. Искусство Советской Грузии 1921—1970. Живопись, графика, скульптура. М., 1975.
В и р с а л а д з е Т. Кето Магалашвили. Тбилиси, 1958.
В и р с а л а д з е Т. Александр Григорьевич Цимакуридзе.— В кн.: «Ars Georgika» [т.], 4. Тбилиси, 1955.
Г о р д е з и а н и Б е н о. Давид Кутателадзе. Тбилиси, 1959.
Г о р д е з и а н и Б е н о. Грузинская графика. Тбилиси, 1963.
Г у д и а ш в и л и Н. Аполлон Кутателадзе. Тбилиси, 1958.
Д ж а п а р и д з е Г. Корнелий Санадзе. Тбилиси, 1958.
Д ж а ш и Н. Грузинская советская архитектура (на примере Тбилиси). Тбилиси, 1956.
Е з е р с к а я Н. Яков Иванович Николадзе. М., 1955.
Е з е р с к а я Н. Уча Малакиевич Джапаридзе. М., 1959.
Е з е р с к а я Н. Роберт Стуруа. М., 1968.
З л а т к е в и ч Л. Л. Ладо Гудиашвили. Тбилиси, 1971.
Изобразительное искусство Грузинской ССР. [Альбом, текст И. А. Урушадзе и Б. П. Гордезиани]. М., 1957.
Искусство Грузинской ССР. [Альбом. На грузинском, русском и английском языках. Автор-составитель В. В. Беридзе]. Л., 1972.
Давид Какабадзе. [Альбом. Вступительная статья Левана Рчеулишвили. На грузинском, русском и английском языках]. Тбилиси, 1966.
К в а с х в а д з е Ш. Николоз Канделаки. Тбилиси, 1961.
Серго Кобуладзе. [Альбом. Вступительная статья Мери Карбелашвили на грузинском, русском и английском языках]. Тбилиси, 1970.
Магалашвили К. Каталог. [Вступительная статья В. Беридзе]. Тбилиси, 1961.
М а й с у р а д з е З. Коте Мерабишвили. Тбилиси, 1958.
М и х а й л о в А. Ладо Гудиашвили. М., 1968.
У р у ш а д з е И. Уча Джапаридзе. Тбилиси, 1958.
У р у ш а д з е И. А. Яков Николадзе. Жизнь и творчество. М., 1968.
Ч у б и н а ш в и л и Н. Рельефный фриз на фасаде здания филиала ИМЭЛ в Тбилиси.— В кн.: «Ars Georgika» [т.], 4. Тбилиси, 1955.
Ш м е р л и н г Р е н е. Творчество художника Иосифа Габашвили.— В кн.: «Ars Georgika» [т.], 5. Тбилиси, 1959.

ნ. ალადაშვილი. ვახტანგ ჯაფარიძის პეიზაჟები: Ars Georgica, 6 B. თბილისი, 1962.
მ. დუდუჩავა. ქართული საბჭოთა ფერწერა, თბილისი, 1959.
შ. კვასხვაძე. მოსე თოიძე. თბილისი, 1949.
შ. კვასხვაძე. ნიკოლოზ კანდელაკი. თბილისი, 1961.
ლ. რჩეულიშვილი. დავით კაკაბაძე. თბილისი, 1966.
ლ. შანიძე. იაკობ ნიკოლაძე. თბილისი, 1972.
ლ. შანიძე. ნიკოლოზ კანდელაკი: Ars Georgica, 6 B. თბილისი, 1962.
ო. ფირალიშვილი. თამარ აბაკელია. თბილისი, 1956.
გ. ჯაფარიძე. თამარ აბაკელია. ალბომი. თბილისი, 1967.

ИСКУССТВО АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Айвазян М. Габриэл Микаэлович Гюрджян. М., 1957.
Арутюнян В. М., Оганесян К. Л. Архитектура Советской Армении. Краткий очерк. Ереван, 1955.
Бахшинян З. Т. Архитектура Советской Армении., М., 1951.
Дрампян Р. Акоп Карапетович Коджоян. М., 1960.
Дрампян Р. Сарьян. М., 1964.
Дрампян Рубен. Бажбеук-Меликян. [М., 1970].
Езерская Н. Ерануи Асламазян. М., 1971.
Измайлова Т., Айвазян М. Искусство Армении. М., 1962.
Изобразительное искусство Армянской ССР. [Альбом. Вступительные статьи Е. Мартикян, Р. Парсамян]. Ереван, 1956.
Каменский А. Мгер Манукович Абегян. М., 1966.
Каретникова И. Сурен Степанян. М., 1965.
Ковры Армянской ССР. М., 1952.
Михайлов А. Мартирос Сергеевич Сарьян. М., 1958.
Оганесян Р. Хачатур Есаян. М., 1965.
Степанян Н. Искусство Советской Армении. М., 1967.
Тиханова В. Ара Сарксян. М., 1962.
Тиханова В. Николай Багратович Никогосян. М., 1962.
Хачатурян Карен. Мартирос Сарьян в театре. Ереван, 1973.
Цырлин И. Оганес Мкртичевич Зардарян. М., 1962.
Цырлин И. Мариам Аршаковна Асламазян. М., 1962.
Чегодаев А. Мгер Манукович Абегян. М., 1959.
Яралов Ю. Ереван. М., 1960.

Կուրդոյան Ե., Սուրեն Ստեփանյան, Երևան, 1961։
Խաչատրյան Շ., Ալբոմ «Մարտիրոս Սարյան», Երևան, 1973։
Մաթևոսյան Վ., Հակոբ Կոջոյան, Երևան, 1971։

ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Абдуллаева Н. Ковровое искусство Азербайджана. Баку, 1971.
Бретаницкий Л., Саламзаде А. Архитектура Советского Азербайджана. М., 1973.
Бретаницкий Л., Саламзаде А. Кировабад. М., 1960.
Бретаницкий Л. Баку. М., 1970.
Габибов Н. Беюк-Ага Мирзазаде. М., 1959.
Габибов Н. Микаил Абдуллаев. М., 1969.
Габибов Н., Гаджиев П., Миклашевская Н., Новрузова Д. Очерки изобразительного искусства Советского Азербайджана. Баку, 1960.
Габибов Н., Наджафов М. Искусство Советского Азербайджана. М., 1960.
Дадашев С., Усейнов М. Архитектура Советского Азербайджана. М., 1950.
Дадашев С., Усейнов М. Об архитектуре.— «Мастера архитектуры об архитектуре», т. 2. М., 1974.
Изобразительное искусство Азербайджанской ССР. [Альбом. Вступительная статья М. Тарланова и Р. Эфендиева]. М., 1957.
Искусство Азербайджанской ССР. [Альбом. На азербайджанском, русском и английском языках. Автор-составитель М. Наджафов]. Л., 1972.
Искусство Советского Азербайджана. Живопись, графика, скульптура. М., 1970.
Капланова С. Таир Салахов. М., 1967.
Касимзаде Э. А., Яралов Ю. С. Мастера советской архитектуры. Дадашев, Усейнов. М., 1951.
Касимзаде Э. Проблемы развития азербайджанской советской архитектуры на современном этапе. Баку, 1967.
Ковры Азербайджанской ССР. М., 1952.
Миклашевская Н. М. С. М. Ефименко — народный художник Азербайджанской ССР. Баку, 1964.
Миклашевская Н. М. Становление и развитие искусства социалистического реализма в Советском Азербайджане (1920—1945 гг.). Баку, 1974.
Наджафов М. Фуад Гасан-оглы Абдурахманов. М., 1955.
Наджафов М. Таги Тагиев. М., 1959.
Наджафов М. Азим Азимзаде. Баку, 1965.
Наджафов М. Иззет Сеидова. М., 1965.
Наджафов М. Марал Рахманзаде. М., 1970.
Новрузова Дж. Монументальная скульптура Советского Азербайджана. Баку, 1960.
Рогинская Ф. С. Петр Владимирович Сабсай. М., 1958.
Сабсай. [Автор вступительной статьи Л. Бретаницкий]. М., 1971.
Тарланов М. Лятиф Керимов. М., 1955.
Тарланов М. Джалал Карягды. М., 1959.
Тарланов М. Декоративно-прикладное искусство Советского Азербайджана. Баку, 1968.
Художники Азербайджанской ССР. (Справочник). Баку, 1959.
Художники-карикатуристы Азербайджана. [Вступительная статья М. Наджафова на азербайджанском и русском языках]. Баку, 1972.
Эфендиев Р. Ваджия Самедова. М., 1970.
Эфенди Р. Саттар Бахлулзаде. М., 1959.

Азәрбајҹанын карикатурачы рәссамлары. [М. Нәҹәфов]. Бакы, 1972.
Кәримова Р. Азәрбајҹан совет портрет бојакарлығы. Бакы, 1964.
Һәбибов Н. Азәрбајҹан совет рәссамлығы. Бакы, 1966.

ИСКУССТВО УЗБЕКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Аведова Н. А. Паргори, вид резьбы по дереву. Ташкент, 1958.
Аведова Н. А. Ташкентская резьба по дереву в работах Максуда Касымова. Ташкент, 1961.
Бабаханов А. Б. Малоэтажное строительство в Узбекистане. Ташкент, 1960.
Бабиевский К. В. Новый жилой дом на канале Анхор в Ташкенте.— «Архитектура и строительство», 1950, № 2.
Бабиевский К. В., Кадырова Т. Ф., Турсунов Ф. Ю. Архитектура Советского Узбекистана. М., 1972.
Бачинский Н. М. Архитектура Театра драмы и комедии в Ташкенте.— «Ежегодник института искусств». М., 1952.
Веймарн Б. В. Архитектурно-декоративное искусство Узбекистана. М., 1948.
Веймарн Б. В. Урал Тансыкбаев. М., 1958.
Веймарн Б. В., Черкасова Н. В. Искусство Советского Узбекистана. М., 1960.
Долинская В. Г. Плакат Узбекистана. Ташкент, 1968.
Долинская В., Захидов П., Кадырова Т., Силантьева Т., Такташ Р., Умаров А., Фахретдинова Д. Искусство Советского Узбекистана. 1917—1972. М.. 1976.
Жадова Л. А. Современная керамика Узбекистана. М., 1963.
Жадова Л. А. Современная живопись Узбекистана. Ташкент, 1963.
Зотов А. Н., Раимов Т. и др. Города Узбекистана. Ташкент, 1965.
Изобразительное искусство Советского Узбекистана. [Очерк истории живописи, графики и скульптуры]. Ташкент, 1957.
Изобразительное искусство Узбекистана. [Вступительная статья М. В. Мюнц и Д. А. Фахретдиновой на узбекском, русском и английском языках]. Ташкент, 1974.
Изобразительное искусство Узбекской ССР. [Альбом. Вступительная статья М. Мюнц и Л. Ремпеля]. М., 1957.
Искусство Узбекской ССР. [Альбом. На узбекском, русском и английском языках. Автор-составитель А. Умаров]. Л., 1972.
Кадырова Т. Ф. Архитектурное творчество зодчего Абдуллы Бабаханова. Научные работы и сообщения АН Уз. ССР, кн. 4. Ташкент, 1961.
Кадырова Т. Ф. Современная архитектура Узбекистана. Ташкент, 1974.
Круковская С. М. Народный художник Узбекской ССР Искандер Икрамов. Ташкент, 1955.
Махкамова С. М. Узбекские абровые ткани. Ташкент, 1963.
Морозова А. С. Машинная художественная вышивка. Ташкент, 1960.
Мюнц М. В. В. Е. Кайдалов — народный художник Узбекской ССР. Ташкент, 1954.

Народное декоративное искусство Советского Узбекистана. Текстиль. Ташкент, 1954.
Народное декоративное искусство Советского Узбекистана. М., 1955.
Никифоров Б. М. Павел Петрович Беньков. М., 1967.
Пещерева Е. М. Гончарное производство Средней Азии. М.—Л., 1959.
Прица И. М. Ташкентская роспись. Ташкент, 1958.
Рахимов М. К. Художественная керамика Узбекистана. Ташкент, 1961.
Резьба и роспись по ганчу и дереву. Ташкент, 1962.
Соколов Н. Б. Театр оперы и балета в Ташкенте. М., 1949.
Такташ Р. Х. Изобразительное искусство Узбекистана (вторая половина XIX в.— шестидесятые годы XX в.). Ташкент, 1972.
Умаров А. Портретная живопись Узбекистана. Ташкент, 1968.
Фахретдинова Д. А. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана. Ташкент, 1972.
Хазанов Д. Народное творчество в архитектуре Советского Узбекистана. Сообщения Института истории искусств, 2. Архитектура. М., 1953.
Художники Советского Узбекистана. Редактор-составитель И. Ирась. Ташкент, 1959.
Чепелевецкая Г. Л. Сузани Узбекистана. Ташкент, 1961.

Кадырова Т. Ф. Ўзбек совет архитектураси (1917—1965). Тошкент, 1966.

ИСКУССТВО ТАДЖИКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Белинская Н. А. Декоративное искусство горного Таджикистана (текстиль). Душанбе, 1965.
Белинская Н. А. Мастера архитектурного орнамента.— В сб.: «Искусство таджикского народа», вып. 3. Душанбе, 1965.
Белинская Н., Мешкерис В. Таджикистан в творчестве художника И. А. Ершова. Известия отдела общественных наук Таджикской ССР. Вып. 2. Сталинабад, 1959.
Веселовский В. Архитектура и градостроительство в Таджикистане. Душанбе, 1967.
Изобразительное искусство Таджикской ССР. [Альбом. Вступительная статья Е. Долгоносовой]. М., 1957.
Искусство таджикского народа. Сборник статей, вып. 2. Сталинабад, 1960.
Искусство Таджикской ССР. [Альбом. На таджикском, русском и английском языках. Автор-составитель Л. Айни]. Л., 1972.
Мешкерис В. Плакат Таджикистана. Сталинабад, 1960.
Мурадов Р. Некоторые заметки о современной живописи Таджикистана.— В сб.: «Искусство таджикского народа», вып. 3. Душанбе, 1965.
Очерки о художниках Таджикистана. Душанбе, 1975.
Халаминская М. Борис Серебрянский. М., 1965.
Черкасова Н. Искусство Таджикистана.— «Искусство», 1950, № 4.
Юлдашев Х. Архитектурный орнамент Таджикистана. М., 1957.

ИСКУССТВО ТУРКМЕНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Ахмедов А. А., Иванов А. С., Зубова Л. К. Ковры Туркменской ССР. М., 1962.
Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. [Альбом. Вступительная статья П. В. Попова]. Москва, 1962.
Декада туркменской литературы и искусства в Москве. Сборник материалов 14—24 сентября 1955. Ашхабад, 1957.
Изобразительное искусство Советского Туркменистана. (Альбом репродукций). Ашхабад, 1962.
Изобразительное искусство Туркменской ССР. (Альбом. Вступительная статья Л. Ельковича, П. Попова). М., 1957.
Искусство Туркменской ССР. (Альбом. На туркменском, русском и английском языках. Автор-составитель Г. Саурова). Л., 1972.
Ковры Туркменской ССР. [Альбом]. М., 1952.
Попов П. В. Художник Петр Ершов. Ашхабад, 1962.
Попов П. В. Туркменское государственное художественное училище. Исторический очерк. Ашхабад, 1965.
Попов П. В. Бяшим Нурали. Ашхабад, 1976.
Пугаченкова Г. А., Елькович Л. Я. Очерки по истории искусства Туркменистана. Ашхабад, 1956.
Саурова Г. И. Современный туркменский ковер и его традиции. Ашхабад, 1968.
Ходжамухаммедов Н. Развитие изобразительного искусства в Советском Туркменистане (1917—1951). Труды института истории, археологии и этнографии Академии наук Туркменской ССР, т. 1. Ашхабад, 1956.
Художники Туркменистана. Сборник буклетов. Ашхабад [1972].
Черкасова Н. Декада туркменского искусства в Москве. Живопись, скульптура, графика.— «Искусство», 1956, № 1.

ИСКУССТВО КИРГИЗСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Сабырбек Акылбеков. [Автор текста Д. Орешкин]. Фрунзе, 1958.
Ганкина Э. Лидия Александровна Ильина. М., 1958.
Джусупова О. Александр Илларионович Игнатьев. М., 1961.
Жидкова Е. Семен Афанасьевич Чуйков. М., 1964.
Изобразительное искусство Киргизской ССР. [Альбом. Вступительная статья С. Б. Воляосович]. М., 1957.
Изобразительное искусство Киргизии. [Обзор творчества художников Киргизии. Составители: А. Камилов, К. Эшимбеков]. Фрунзе, 1965.
Искусство Киргизской ССР. [Альбом. На киргизском, русском и английском языках. Автор-составитель О. Попова]. Л., 1972.
История киргизского искусства. Краткий очерк под редакцией А. А. Салиева. Фрунзе, 1971.
Карпов И. Ольга Максимилиановна Мануйлова. Фрунзе, 1958.
Народное декоративное искусство киргизов.— «Труды киргизской археолого-этнографической экспедиции». М., 1969.
Нусов В. Архитектура Киргизии с древнейших времен до наших дней. Фрунзе, 1971.
Писарской Е. Архитектура города Фрунзе. Фрунзе, 1965.
Сарабьянов Д. Семен Афанасьевич Чуйков. М., 1976.
Художники Советской Киргизии. [Альбом. Вступительная статья Н. Черкасовой]. М., 1952.
Художники киргизской книги. Фрунзе, 1972.
Черкасова Н. Гапар Айтиевич Айтиев. М., 1961.

ИСКУССТВО КАЗАХСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Басенов Т. К. Орнамент Казахстана в архитектуре. Алма-Ата, 1957.
Басенов Т. К. Прикладное искусство Казахстана. Алма-Ата, 1958.
Вандровская Е. Б. А. Кастеев. М., 1955.
Вандровская Е. Б. Л. Леонтьев. М., 1961.
Глаудинов Б. Архитектура Советского Казахстана. М., 1974.
Гусева М. Искусство Казахской ССР. М., 1963.
Живопись Казахской ССР. [Вступительная статья Н.-Б. Нурмухамедова]. М., 1970.
Иванова И. Балхаш. М., 1962.
Изобразительное искусство Казахской ССР. [Альбом. Вступительная статья Е. Б. Вандровской, И. Х. Кучис, И. А. Рыбаковой]. М., 1957.
Изобразительное искусство Казахстана. Сборник статей. Алма-Ата, 1963.
Искусство Казахской ССР. [Альбом. На казахском, русском, английском языках. Автор-составитель Г. Сарыкулова]. Л., 1972.
Канапин А., Варшавский Л. Искусство Казахстана. Алма-Ата, 1958.
Микульская Е. Абылхан Кастеев — народный художник Казахской ССР. Алма-Ата, 1956.
Народное декоративно-прикладное искусство казахов. [Альбом. Автор текста Н. А. Оразбаева]. Л., 1970.
Нурмухаммедов Нагим-Бек. Искусство Казахстана. М., 1970.
Произведения художников Казахстана. [Альбом. Предисловие М. Габитовой]. Алма-Ата, 1961.
Рыбакова И. А. М. Черкасский. М., 1966.
Рыбакова И. Изобразительное искусство Казахстана за годы Советской власти. Алма-Ата, 1962.
Сарыкулова Г. Графика Казахстана. Алма-Ата, 1967.
Сарыкулова Г., Павлов П. О казахской живописи.— «Искусство», 1959, № 2.
Сарыкулова Г., Рыбакова И., Габитова М. Мастера изобразительного искусства Казахстана. Алма-Ата, 1972.
Тойганбаев А., Жиренчин А. Книга, графика, плакат Казахстана. Алма-Ата, 1958.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

99. В. Конашевич. Яблоки и лимоны. Б., акв 1954. Государственный Русский музей. Ленинград

100. С. Лебедева. Портрет А. Т. Твардовского. Гипс. 1943. Государственный литературный музей. Ленинград

101. В. Мухина. Партизанка. Бронза. 1942. Государственная Третьяковская галерея. Москва

102. В. Мухина. Портрет А. Н. Крылова. Дерево (карагач). 1945. Государственная Третьяковская галерея. Москва

103. Д. Шварц. Портрет С. М. Городецкого. Гипс. 1946. Государственный Русский музей. Ленинград

104. И. Першудчев. Портрет майора А. В. Соколовского. Бронза. 1945. Государственная Третьяковская галерея. Москва

105. М. Манизер. Зоя. Бронза. 1942. Государственная Третьяковская галерея. Москва

106. З. Виленский. Молодой рабочий. Терракота. Из «Уральской серии». 1941—1943. Мастерская художника

107. Е. Белашова. Непокоренная. Бронза. 1943. Государственная Третьяковская галерея. Москва

108. В. Лишев. Мать. Бронза. 1946. Государственный Русский музей. Ленинград

109. С. Орлов. Александр Невский. Фарфор. 1941—1943. Государственная Третьяковская галерея. Москва

110. Е. Вучетич. Дважды Герой Советского Союза генерал армии И. Д. Черняховский. Бронза. 1945. Государственная Третьяковская галерея. Москва

111. Е. Вучетич. Статуя Воина-Освободителя. Памятник в Трептов-парке в Берлине. Бронза. 1946—1949. Фрагмент

112. Н. Томский. Волгоградский рабочий. Мрамор. 1956. Казахская государственная художественная галерея имени Т. Г. Шевченко. Алма-Ата

113. Н. Томский. Портрет дважды Героя Советского Союза гвардии майора М. Г. Гареева. Базальт. 1947. Государственная Третьяковская галерея. Москва

114. С. Коненков. Автопортрет. Мрамор. 1954. Государственная Третьяковская галерея. Москва

115. Г. Нерода. В. Брюсов. Мрамор. 1955. Государственный Русский музей. Ленинград

116. В. Цигаль. Памятник жертвам фашизма в Маутхаузене. Бронза, камень. 1957

117. Л. Кербель. Портрет дважды Героя Советского Союза В. С. Петрова. Бронза. 1951. Собственность автора

118. М. Аникушин. Памятник А. С. Пушкину. Бронза, гранит. 1957. Ленинград

119. А. Кибальников. Н. Г. Чернышевский. Бронза. 1948. Государственная Третьяковская галерея. Москва

120. А. Кибальников. Памятник В. В. Маяковскому. Бронза. 1958. Москва

121. Ф. Фивейский. Сильнее смерти. Бронза. 1957. Государственный Русский музей. Ленинград

122. М. Бабурин. Песня. Бронза. 1957. Государственный Русский музей. Ленинград

123. Л. Головницкий. Орленок. Бронза. 1957. Новосибирская картинная галерея

124. П. Кожин. Горностай. Фарфор. 1953. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Москва

125. А. Забелина. Весенние цветы. Эскиз рисунка для шелковой ткани. 1956—1957. Собственность автора

126. Е. Яновская. Прибор для вина «Желудь». Цв. стекло. 1950. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Москва

127. Н. Матушевская. Ваза «Орешек». Хрусталь с нацветом. Широкая грань. 1956. Гусевский хрустальный завод. Гусь-Хрустальный

128. В. Филянская. Блюдо «Удод». Фаянс. 1950. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Москва

129. Б. Смирнов. Графин «Соколик». Цв. стекло. 1950. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Москва

130. А. Яцкевич (роспись), С. Яковлева (форма). Чайный сервиз «Кобальтовая сеточка». Фарфор. 1950. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Москва

131. И. Фомичев. Шкатулка «Куликовская битва». Папье-маше, лак. Мстера. 1944. Музей народного искусства. Москва

132. А. Котухина. Шкатулка «Рейд конницы в тыл врага». Папье-маше, лак. Палех. 1944. Музей народного искусства. Москва

133. М. Раков. Преследование отступающего противника. Барельеф, кость. 1941. Вещь не сохранилась

134. С. Евангулов. Ленинград в дни Победы. Барельеф. Экран, кость. 1945—1947. Государственная Третьяковская галерея. Москва

135. А. Никольский, К. Кашин-Линде, Н. Степанов. Стадион имени С. М. Кирова. 1950. Ленинград

136. Л. Руднев, П. Абросимов, А. Хряков, С. Чернышев. Высотное здание Московского государственного университета. 1948—1953

137. Л. Поляков и другие. Шлюз судоходного канала Волго-Дон имени В. И. Ленина (скульптурный декор Г. Мотовилова). 1952

138. А. Щусев, В. Кокорин, А. Заболотная. Подземный зал станции Московского метрополитена «Комсомольская-кольцевая» (мозаичные плафоны П. Корина). 1952

139. Х. Якупов. Перед приговором. Х., м. 1954. Музей изобразительных искусств Татарской АССР. Казань

140. Л. Фаттахов. Свежие срубы. 1959. Музей изобразительных искусств Татарской АССР. Казань

141. Н. Кузнецов. Москва. Третий километр. Х., м. 1952. Дом творчества Художественного фонда СССР. Хоста

142. Б. Домашников. Май. Березняк. Х., м. 1960. Башкирский государственный художественный музей имени М. В. Нестерова. Уфа

143. А. Тюлькин. Шиханы. Уфа. Х., темпера. 1955. Башкирский государственный художественный музей имени М. В. Нестерова. Уфа

144. Т. Нечаева. Три брата. Фарфор. 1955. Башкирский государственный художественный музей имени М. В. Нестерова. Уфа

145. П. Зарон. Табунщики. Х., м. 1954. Дирекция художественных выставок и панорам Министерства культуры СССР. Москва

146. Х.-Б. Аскар-Сарыджа. Ханум Магомедова. Гипс. 1949. Дагестанский музей изобразительных искусств. Махачкала

147. Балхарский кувшин. Керамика. 1950-е годы

148. Л. Ланкинен. Северянка. Гранит. 1959. Музей изобразительных искусств Карельской АССР. Петрозаводск

193. А. Олейник. Герой Социалистического Труда Л. С. Водолага. Бронза. 1951. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

194. В. Клоков. Звеньевая. Дерево. 1957. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

195. М. Лысенко. Портрет Т. Г. Шевченко. Гипс. 1945. Музей Т. Г. Шевченко. Киев

196. И. Кавалеридзе. В. И. Ленин и А. М. Горький на Капри Бронза. 1952. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

197. Д. Шавыкин. Гобелен «Освобождение Киева». 1946. Государственный музей украинского народного декоративного искусства. Киев

198. Е. Белокур. Завтрак. Х., м. 1950. Государственный музей украинского народного декоративного искусства. Киев

199. И. Решетник. Плахтовая ткань. 1952. Государственный музей украинского народного декоративного искусства. Киев

200. Т. Пата. Декоративное панно «Павлин на калине». Б., темпера, акв. 1954. Государственный музей украинского народного декоративного искусства. Киев

201. М. Примаченко. Лев. Б., гуашь. 1945. Государственный музей украинского народного декоративного искусства. Киев

202. И. Михайленко, Д. Черновол, В. Новиков. Здание Драматического театра. 1953. Тернополь

203. Общий вид Крещатика. 1948—1953. Киев

204. С. Романов. Мать партизана. Б., гр. кар., тушь. 1944. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

205. Д. Красильников. Ось Рим — Берлин — Токио. Рисунок для газеты «РФГ». 1944

206. З. Азгур. Портрет Героя Советского Союза партизана М. Ф. Сильницкого. Бронза. 1943. Государственная Третьяковская галерея. Москва

207. А. Бембель. Герой Советского Союза Н. Ф. Гастелло. Бронза. 1943. Государственная Третьяковская галерея. Москва

208. В. Суховерхов. За родную Белоруссию. Х., м. 1948. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

209. В. Бялыницкий-Бируля. Белоруссия. Вновь расцвела весна Х., м. 1947. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

210. А. Шибнев. Пленных ведут. Х., м. 1947. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

211. Е. Тиханович. Партизаны в разведке. Х., м. 1948. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

212. Е. Зайцев. Похороны героя. Х., м. 1946. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

213. В. Волков. Минск 3-го июля 1944 года. Х., м. 1946—1955. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

214. В. Жолток. Зима пришла. Х., м. 1954. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

215. И. Ахремчик. Портрет девушки. Х., м. 1947. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

216. М. Савицкий. Песня. Х., м. 1957. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

217. Н. Дучиц. Зима. Х., м. 1959. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

218. В. Цвирко. Март. Х., м. 1947. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

219. М. Блищ. Эскиз декорации к опере «Маринка» Г. Пукста. 1-я картина. 1955. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

220. А. Волков. Иллюстрация к поэме Я. Коласа «Новая земля». Б., уголь. 1949. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

221. В. Тиханович. Иллюстрация к сказке З. Бядули «Мурашка-палашка». Б., перо, тушь. 1948. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

222. А. Глебов. Франциск (Георгий) Скорина. Дерево. 1954. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

223. З. Азгур. Рабиндранат Тагор. Гранит. 1956. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

224. С. Селиханов. Памятник Константину Заслонову. Бронза, гранит. 1955. Орша

225. С. Бык. Весенний сев. Резьба по дереву. Горельеф. 1954. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск

226. Гобелен «Беларусь ликует». Ткачество. Лен. Работа ткачих Н. Сигмантович, М. Кажуро, В. Лукашенок. Эскиз художницы А. Анисович. 1948—1949. Музей Белорусского государственного университета. Минск

227. М. Парусников. Административное здание на Ленинском проспекте. 1946—1947. Минск

228. А. Корабельников, Б. Рубаненко, Л. Голубовский. Жилые дома на Привокзальной площади. 1949—1953. Минск

229. А. Петрулис. Автопортрет. Х., м. 1943. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

230. Т. Валюс. Трагедия на нашем взморье. Процессия. Гравюра на дереве. 1942. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

231. Ю. Микенас. Победа. Бронза. 1946. Калининград

232. Ю. Микенас. Памятник Герою Советского Союза Марите Мельникайте. Бронза. 1955. Зарасай

233. Г Иокубонис Фигура матери. Памятник жертвам фашизма в селе Пирчюписе. Гранит. 1960

234. П. Александравичюс. Писательница Юлия Жемайте. Бронза. 1950. Государственная Третьяковская галерея. Москва

235. К. Богданас. Портрет композитора Ю. Груодиса. Мрамор. 1960. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

236. Ю. Кедайнис. Колхозный конюх. Бронза. 1957. Каунасская государственная галерея витража и скульптуры

237. Р. Антинис. Эгле — королева ужей. Бронза. 1959. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

238. В. Мацкявичюс. Партизаны. Х., м. 1946. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

239. А. Савицкас. Трагедия Пирчюписа. Х., м. 1959. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

240. С. Вейверите. Литовские эмигранты за границей. Х., м. 1956. Музей имени М. К. Чюрлёниса. Каунас

241. В. Гячас. На колхозном рынке. Х., м. 1959. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

242. И. Жебенкене. Портрет писателя Ю. Балтушиса. Х., м. 1948. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

294. Ф. Саннамеэс. Арно Суурорг. Дерево. 1955. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин

295. М. Адамсон. Ковер «Таллин». Шерсть. Паласное переплетение. 1956. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин

296. М. Роосма. Ваза «Сражение Калевипоэга с бесами». Хрусталь, матовая гравировка. 1959. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин

297. А. Котли, Х. Сепманн, Э. Паалманн и другие. Певческая эстрада в Таллине. 1960

298. К. Китайка. Конный портрет комбрига Г. И. Котовского. Х., м. 1948. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев

299. А. Васильев. Кодры. Солнечный день. Х., м. 1957. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев

300. М. Греку. Татарбунарское восстание. Х., м. 1956—1957. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев

301. М. Гамбурд. Ликбез. Х., м. 1947. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев

302. Л. Дубиновский, К. Китайка, И. Першудчев, А. Посядо, Ф. Наумов. Памятник Г. И. Котовскому. Бронза, гранит. 1953. Кишинев

303. Л. Дубиновский. Молодость. Часть трилогии «Отцы и дети». Дерево. 1957. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев

304. К. Кобизева. Голова молдаванки. Дерево. 1947. Государственный художественный музей. Молдавской ССР. Кишинев

305. Л. Григорашенко. Читают «Искру». Б., акв. 1957. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев

306. И. Богдеско. Земфира. Иллюстрация к поэме А. Пушкина «Цыганы». Тушь, перо. 1957. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев

307. Л. Чуприн, Д. Палатник. Ансамбль привокзальной площади. 1950-е годы. Кишинев

308. С. Чоколов. Керамические сосуды (гаванос и улчор). Роспись ангобами. 1957. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев

309. М. Вадбольский. Черноморцы, вперед! Плакат из серии «Штыком и пером». 1943

310. В. Гудиашвили. Кто знает, как это им пригодится. Б., тушь. 1942. Мастерская художника

311. У. Джапаридзе. Думы матери. Х., м. 1945. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

312. Е. Ахвледиани. Алазанская долина. Х., м. 1954. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

313. Г. Тотибадзе. На новостройках Самгори. Х., м. 1952. Академия художеств Грузинской ССР. Тбилиси

314. К. Магалашвили. Портрет М. Хидашели. Х., м. 1958. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

315. Р. Стуруа. Праздник Победы. Роспись плафона зала Театра имени А. Церетели в Чиатуре. 1947

316. С. Вирсаладзе. Уральский пейзаж. Эскиз декорации к балету С. Прокофьева «Каменный цветок». 1957. Местонахождение неизвестно

317. И. Габашвили. Иллюстрация к рассказу В. Пшавела «Свадьба соек». 1948

318. Ш. Микатадзе. Родина зовет. Гипс. 1944—1945. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

319. В. Топуридзе. Победа. Бронза. 1948. Театр имени А. Церетели в Чиатуре

320. Я. Николадзе. Грузинский поэт-мыслитель XII века Чахрухадзе. Мрамор. 1948. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

321. Я. Николадзе. В. И. Ленин в период создания газеты «Искра». Бронза. 1947. Государственная Третьяковская галерея. Москва

322. К. Мерабишвили. Портрет академика Ш. Амиранашвили. Мрамор. 1957. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

323. Н. Канделаки. Портрет народного артиста СССР А. Хоравы. Бронза. 1948. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

324. Г. Кордзахиа. В. В. Маяковский. Бронза. 1952. Музей В. В. Маяковского. Москва

325. М. Мелиа. Жилые дома на площади Марджанишвили. 1947—1949. Тбилиси

326. М. Непринцев, Л. Кобаладзе, З. и Н. Курдиани, Д. Меликишвили. Площадь Ленина. 1945—1953. Рустави

327. Ш. Тавадзе, М. Шавишвили. Кутаисский государственный театр имени Ладо Месхишвили. 1955

328. Ф. Джикиа. Чинчила (сосуд). Серебро, чернь, филигрань. 1949. Государственный музей искусства народов Востока. Москва

329. М. Сарьян. Автопортрет с палитрой. Х., м. 1942. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

330. Н. Никогосян. «Не скажу!». Бронза. 1942. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

331. А. Бекарян. Армения. 1920 год. Х., м. 1960. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

332. М. Абегян. Лето. Х., м. 1959. Государственная Третьяковская галерея. Москва

333. Х. Есаян. Майское утро. Х., м. 1953. Азербайджанский академический театр оперы и балета имени М. Ф. Ахундова. Баку

334. О. Зардарян. Весна. Х., м. 1956. Государственная Третьяковская галерея. Москва

335. П. Контураджян. Севан. Пасмурный день. Х., м. 1950. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

336. М. Сарьян. Колхоз села Кариндж в горах Туманяна. Х., м. 1952. Дом-музей М. Сарьяна. Ереван

337. Г. Гюрджян. Утро в старом Горисе. Х., м. 1954. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

338. М. Асламазян. Цветущий кактус. Х., м. 1953. Государственная Третьяковская галерея. Москва

339. М. Свахчян. Эскиз декорации к драме Н. Заряна «Ара Прекрасный». 2-е действие. 1946. Армянский театр имени Г. Сундукяна. Ереван

340. С. Багдасарян. Памятник Герою Советского Союза Унану Аветисяну. Бронза. 1954. Ереван

341. Г. Чубарян. Портрет Анаид. Бронза. 1952. Собственность Министерства культуры СССР. Москва

342. А. Урарту. Скрипач А. Габриэлян. Бронза. 1943. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

390. С. Захаров. Весна. Панно в зале Дворца культуры колхоза имени С. Урунходжаева Ленинабадской области. Темпера. 1955

391. Е. Чемодуров. Эскиз декорации к балету С. Баласаняна «Лейли и Меджнун». 1947. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств имени Бехзада. Душанбе

392. Е. Татаринова. Хлопкоробка. Гипс. 1945. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств имени Бехзада. Душанбе

393. М. Солиев, О. Фаязов. Плафон Дворца культуры колхоза имени С. Урунходжаева Ленинабадской области. Дерево, резьба, роспись. 1956

394. С. Анисимов. Дом правительства Таджикской ССР. 1940—1946. Душанбе

395. Ю. Данешвар. На фронт! За Родину! Х., м. 1943—1945. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад

396. И. Черинько. Джигиты. Х., м. 1944—1946. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад

397. Я. Аннануров. Чабаны. Х., м. 1946. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад

398. А. Хаджиев. Портрет Махтумкули. Х., м. 1947. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад

399. Е. Адамова. «Все-таки буду учиться». Х., м. 1957. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад

400. Н. Ходжамухаммедов. Осень в Багире. Х., м. 1953. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад

401. И. Клычев. За лучшую долю. На интервентов. Х., м. 1957. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад

402. Ковер-панно «Праздник Победы». Шерсть. 1947. Эскиз художника М. Федуры. Ковер ткали: заслуженная ковровщица ТССР А. Нуриева, ковровщицы А. Сахатова, Ш. Шамурадова, А. Тачдурдыева, Э. Хаджиева и О. Таджирова. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад

403. А. Афанасьев, Е. Раевская. Здание ЦК КП Туркменской ССР. 1955. Ашхабад

404. Л. Ратинов, Ю. Жилинский, А. Бочаров. Комплекс Академии наук ТССР. Декоративный портик. 1954. Ашхабад

405. А. Мануйлов, О. Мануйлова. Памятник Герою Советского Союза генерал-майору И. В. Панфилову. Цемент, гранит. 1942. Фрунзе

406. С. Акылбеков. Окрестности колхоза имени Шопокова. Х., м. 1949. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе

407. Г. Айтиев. Полдень. Х., м. 1954. Государственная Третьяковская галерея. Москва

408. С. Чуйков. Дочь Советской Киргизии. Х., м. 1948. Государственная Третьяковская галерея. Москва

409. О. Мануйлова. Портрет дважды Героя Социалистического Труда И. Кочкорбаева. Гипс. 1958. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе

410. А. Игнатьев. Возвращение с полевых работ. Х., м. 1957. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе

411. Л. Ильина. Кочевка. Иллюстрация к роману М. Ауэзова «Абай». Ксилография. 1959. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе

412. А. Михалев. Штукатурят колонны. Б., акв. 1954. Лист из серии «Молодые строители». Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе

413. А. Лабуренко, П. Иванов. Здание Киргизского государственного театра оперы и балета. 1955. Фрунзе

414. А. Бекбоева. Тушкииз. Сатин, вышивка шелком. 1957. Фрагмент. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе

415. Л. Леонтьев. Казахстанские ковровщицы. Х., м. 1949. Государственный музей искусства народов Востока. Москва

416. А. Кастеев. Портрет Амангельды Иманова. Х., м. 1950. Республиканская государственная художественная галерея имени Т. Г. Шевченко. Алма-Ата

417. К. Тельжанов. На земле дедов. Х., м. 1958. Республиканская государственная художественная галерея имени Т. Г. Шевченко. Алма-Ата

418. С. Мамбеев. У юрты. Х., м. 1958. Республиканская государственная художественная галерея имени Т. Г. Шевченко. Алма-Ата

419. Н. Крутильников. Портрет мастера горячих кладок Д. Макаева. Х., м. 1951. Республиканская государственная художественная галерея имени Т. Г. Шевченко. Алма-Ата

420. А. Черкасский. Дина Нурпеисова и Джамбул Джабаев. Х., м. 1946. Республиканская государственная художественная галерея имени Т. Г. Шевченко. Алма-Ата

421. Р. Сахи. Из серии иллюстраций к сказке «Сорок небылиц». 1955

422. Ж. Арыстанова. Алаша — настенный ковер. Шерсть. 1958. Республиканская государственная художественная галерея имени Т. Г. Шевченко. Алма-Ата

423. А. Арефьев, С. Васильковский, И. Романовский. Дом культуры нефтяников. 1943—1945. Гурьев

424. А. Ткачев. Декоративное блюдо «Девушка с книгой». Керамика, ангоб, цв. глазурь. 1960. Республиканская государственная художественная галерея имени Т. Г. Шевченко. Алма-Ата

425. И. Бреннер, Я. Янош. Дворец культуры шахтеров. 1952. Караганда

На суперобложке: Плакат И. Тоидзе «Родина-мать зовет!». 1941

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

х.	— холст
б.	— бумага
к.	— картон
м.	— масло
черн. акв.	— черная акварель
цв. акв.	— цветная акварель
гр. кар.	— графитный карандаш
ит. кар.	— итальянский карандаш
цв. литография	— цветная литография

LIST OF ILLUSTRATIONS

49. A. Gritsai. *Stormy Day at Zhiguli.* 1950. Oil on canvas. The Tretyakov Gallery, Moscow

50. K. Yuon. *Morning of Industrial Moscow.* 1949. Oil on canvas. The Tretyakov Gallery, Moscow

51. G. Nissky. *Byelorussian Landscape.* 1947. Oil on canvas. The Moscow University

52. A. Koroliov, A. Mylnikov and V. Snopov. *The Abundance.* Mosaic at the "Vladimirskaya" Station of Leningrad Metro. 1955

53. V. Ryndin. Stage design to W. Shakespeare's tragedy *Hamlet.* 1954. The Bakhrushin Central Theatre Museum, Moscow

54. F. Fedorovsky. Stage design to the Prologue of A. Borodin's opera *Prince Igor.* 1944. The Museum of the USSR Bolshoi Theatre, Moscow

55. P. Williams. *Square at Verona.* Stage design to S. Prokofyev's ballet *Romeo and Juliet.* 1946. The Museum of the USSR Bolshoi Theatre, Moscow

56. N. Shifrin. *Village Square.* Stage design to the play *Virgin Soil Upturned,* after M. Sholokhov's novel. 1957. The Bakhrushin Central Theatre Museum, Moscow

57. A. Tyshler. Stage design to V. Mayakovsky's *Mystery-Bufl.* 1957. In the possession of the artist, Moscow

58. The Kukryniksy. Wartime poster. 1941

59. I. Toidze. Wartime poster. 1941

60. V. Koretsky. Wartime poster. 1942

61. N. Tyrsa. Poster. 1942—1943

62. The Kukryniksy. The TASS Window No 640. 1943

63. B. Yefimov. Cartoon. 1942

64. N. Zhukov. Sketch executed at front. 1943. Lead pencil on paper

65. A. Kokorin. *On a Front Road.* Sketch executed at front. 1944. Indian ink on paper

66. I. Semenov. *After Stalingrad Battle.* 1942. Water-colour and Indian ink on paper. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow

67. Yu. Petrov. *Patrol on the Neva.* 1942. Charcoal on paper. The Russian Museum. Leningrad

68. A. Pakhomov. *For Water to the Neva.* From the series *Leningrad during the Siege.* 1942—1944. Lithography

69. G. Vereisky. *Portrait of Academician I. Orbeli.* 1942. Autolithograph. The Russian Museum, Leningrad

70. S. Boim. *Cleaning the City.* 1942. Water-colour on paper. The Museum of the Borodino Battle Panorama, Moscow

71. D. Shmarinov. *The Return.* From the series *We Won't Forget, We Won't Forgive.* 1942. Charcoal on paper. The Tretyakov Gallery, Moscow

72. N. Avvakumov. *Portrait of the Artist A. Kokorin.* Sketch executed at front. 1944. Lead pencil on paper

73. L. Soifertis. *No Time.* From the series *The Defence of Sevastopol.* 1941—1942. Water-colour on paper. The Tretyakov Gallery, Moscow

74. I. Pavlov. *The Fire of the Book Chamber.* 1943. Colour linocut

75. G. Yepifanov. Sheet from the series *Rostov the Great.* 1945. Xylograph. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow

76. V. Bogatkin. *Before November 7, 1941.* 1949. Autolithograph

77. A. Deineka. *The Day of Signing the Declaration in Berlin.* 1945. Water-colour and tempera on paper. The Tretyakov Gallery, Moscow

78. I. Sokolov. *A House in the North.* From the series *The Lenin House Museum at Gorki.* 1951. The Tretyakov Gallery, Moscow

79. Ye. Kibrik. *Lenin Doing Underground Work.* From the series *Lenin in 1917.* 1946—1947. Sauce on paper. The Lenin Central Museum, Moscow

80. Yu. Pimenov. *"Marusia, It's Time to Dine!"* 1955. Black water-colour on paper. The Tretyakov Gallery, Moscow

81. N. Ponomariov. *Crossing a River.* From the series *The North Vietnam.* 1956—1957. Gouache and pastel on paper. The Tretyakov Gallery, Moscow

82. V. Ivanov. Poster. 1948

83. B. Prorokov. *Mother.* From the series *It Won't Be Again!* 1958—1959. Water-colour and Indian ink on paper. The Russian Museum, Leningrad

84. Ye. Kibrik. Illustration to N. Gogol's novel *Taras Bulba.* 1944—1945. Autolithograph. The Tretyakov Gallery, Moscow

85. The Kukryniksy. Illustration to M. Gorky's novel *Foma Gordeyev.* 1948—1949. Black water-colour on paper. The Tretyakov Gallery, Moscow

86. N. Kuzmin. Cover to N. Leskov's tale *A Left-hander.* 1959. Colour lithograph

87. A. Laptev. Illustration to N. Gogol's novel *The Dead Souls.* 1951—1953. Black water-colour on paper. The Russian Museum, Leningrad

88. A. Kanevsky. Illustration to N. Gogol's story *Ivan Fiodorovich Shponka and His Auntie.* 1946. The Tretyakov Gallery, Moscow

89. V. Favorsky. Illustration to *The Lay of Igor's Host.* 1950. Xylograph. Left part of a double-page

90. V. Favorsky. Illustration to A. Pushkin's *Short Tragedies.* 1960

91. M. Pikov. Illustration to Dante's *Divine Comedy.* 1958—1961. Xylograph

92. F. Konstantinov. *Portrait of Paganini.* 1956. Xylograph. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow

93. A. Goncharov. Illustration to W. Shakespeare's tragedy *Mackbeth.* 1952. Xylograph

94. D. Shmarinov. Illustration to Leo Tolstoi's novel *War and Peace.* 1953—1955. Black water-colour and charcoal on paper The Tretyakov Gallery, Moscow

95. D. Dubinsky. Illustration to A. Kuprin's story *The Duel.* 1959—1960. Tempera on paper. The Russian Museum, Leningrad

96. O. Vereisky. Illustration to M. Sholokhov's novel *Slowly Flows the Don.* 1952. Ink and water-colour on paper. The Tretyakov Gallery, Moscow

97. Ye. Burgunker. Illustration to B. Brecht's play *Mother Courage and Her Children.* 1955. Xylograph. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow

98. Ye. Charushin. *A Doe-hare.* 1941. Lithograph. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow

99. V. Konashevich. *Still Life with Apples.* Water-colour on paper. 1954. The Russian Museum, Leningrad

100. S. Lebedeva. *Portrait of Alexander Tvardovsky.* 1943—1950. Gesso. The Literature Museum, Leningrad

153. A. Timin. *Portrait of A. Kanin, Merited Art Worker of the Russian Federation.* 1947. Oil on canvas. The Buriat Art Museum named after Ts. Sampilov, Ulan-Ude

154. A. Okladnikov. *Kolkhoz Market.* 1947. Oil on canvas. The Buriat ASSR Republican Museum of Fine Arts named after Ts. Sampilov, Ulan-Ude

155. R. Merdygeyev. *Bayan-talah.* 1958. Oil on canvas. The Buriat ASSR Republican Museum of Fine Arts named after Ts. Sampilov, Ulan-Ude

156. P. Dobrynin. *Yakut Woman's Head.* 1952. Majolica. The Yakut ASSR Museum of Fine Arts

157. V. Popov. *At the Horse-lines.* 1947. Carved mammuth bone. The Yakut ASSR Museum of Fine Arts

158. V. Emkul. *Slaughtering Reindeers.* 1956. Detail. Engraved walrus fang. The Museum of Folk Art, Moscow. *Hunting at the Sea.* Walrus fang carved in relief. 1946. The Museum of the Anthropology and Ethnography

159. V. Averin. Wartime poster. 1941

160. V. Kasiyan. Wartime poster from the series *Taras Shevchenko's Wrath Is a Weapon for Victory.* 1942—1943

161. A. Shovkunenko. *Portrait of Major-General S. Kovpak, Twice Hero of the Soviet Union.* 1945. Water-colour and gouache on paper. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

162. M. Gelman. *Battle Friend.* 1943—1944. Gesso. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

163. V. Puzyrkov. *Mariners of Black Sea Coast.* 1947. Oil on canvas. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

164. A. Maximenko. *Masters of the Land.* 1947. Oil on canvas. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

165. V. Kostetsky. *The Return.* 1947. Oil on canvas. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

166. Ye. Yablonskaya. *Reconstructing a Blast-furnace.* 1945. Oil on canvas. The Art Museum, Poltava

167. T. Yablonskaya. *Sacking Grain.* 1949. Oil on canvas. The Tretyakov Gallery, Moscow

168. S. Grigoryev. *Discussing a "Poor".* 1950. Oil on canvas. The Tretyakov Gallery, Moscow

169. G. Gliuk. *Wood-cutters.* 1954. Oil on canvas. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

170. V. Zadorozhny. *Bogdan Khmelnitsky Leaving His Son as a Hostage to Crimean Khan.* 1954. Oil on canvas. The Bakhchisarai Museum of History and Archaeology

171. G. Melikhov. *Young Taras Shevchenko and the Artist Karl Briullov.* 1947. Oil on canvas. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

172. A. Atsmanchuk. *Parting During the Civil War.* 1957. Oil on canvas. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

173. V. Chekaniuk. *The First Komsomol Cell in a Village.* 1958. Oil on canvas. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

174. A. Lopukhov. *To Petrograd.* 1957. Oil on canvas. The Leningrad Branch of the Lenin Central Museum

175. S. Guyetsky. *Smolny, 1917.* 1957. Oil on canvas. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

176. M. Krivenko. *A Cossack.* 1954. Oil on canvas. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

177. M. Bozhy. *Portrait of the Excellent Pupil Svetlana Shipunova.* 1950. Oil on canvas. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

178. A. Kashshai. *A Pass.* 1954. Oil on canvas. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

179. I. Bokshai. *Building of a Bridge.* 1948. Oil on canvas. The Transcarpathian Art Museum, Uzhgorod

180. A. Erdeli. *Young Members of the Kolkhoz.* 1954. Oil on canvas. The Transcarpathian Art Museum, Uzhgorod

181. A. Petritsky. Stage design to K. Dankevich's opera *Bogdan Khmelnitsky.* 1954. The Museum of Theatre, Music and Cinema Art of the Ukrainian SSR, Kiev

182. M. Deregus. *Ballad about Partisans.* From the series *Ukrainian Folk Ballads and Historical Songs.* 1947. Etching. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

183. I. Daits. *In the Frowers.* From the series *The Beginning of Reconstruction.* 1947. Etching, aquatint. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

184. A. Danchenko. *The Feat of Arms of the Three Hundred under Berestechko.* From the series *War of Liberation of 1648—1654.* 1954. Etching. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

185. A. Reznichenko. Illustration to O. Gonchar's tale *The Earth Droning.* 1950. Charcoal and white on paper. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

186. A. Bazilevich. Illustration to M. Vovchok's story *Notes of a Monk.* 1954. Sepia. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

187. V. Litvinenko. *Hunter's Lyric.* 1951. Coloured linocut. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

188. A. Pashchenko. *Spring Waters.* From the series *The Kievan Suite.* 1955. Coloured linocut. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

189. M. Lysenko, V. Borodai and N. Sukhodolov. Monument to N. Shchors in Kiev. 1954. Bronze and granite

190. V. Mukhin, V. Agibalov and V. Fedchenko. Model of monument to the *Young Guard* members in Krasnodon. Tinted gesso. 1951. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

191. O. Suprun. *Partisan.* 1951. Marble. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

192. A. Kovaliov. *Portrait of Hero of Socialist Labour Ye. Khobta.* 1949. Marble. The Tretyakov Gallery, Moscow

193. A. Oleinik. *L. Vodolaga, Hero of Socialist Labour.* 1951. Bronze. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

194. V. Klokov. *A Field-team Leader.* 1957. Wood. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

195. M. Lysenko. *Portrait of Taras Shevchenko.* 1945. Gesso. The Shevchenko Museum, Kiev

196. I. Kavaleridze. *Lenin and Gorky on the Capri.* 1952. Bronze. The Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

197. D. Shavykin. Tapestry *The Liberation of Kiev.* 1946. The Museum of Ukrainian Folk Decorative Art, Kiev

198. Ye. Belokur. *Breakfast.* 1950. Oil on canvas. The Museum of Ukrainian Folk Decorative Art, Kiev

199. I. Reshetnik. *Plakhta fabric.* 1952. The Museum of Ukrainian Folk Decorative Art, Kiev

200. T. Pata. Decorative panel. 1954. Water-colour on paper. The Museum of Ukrainian Folk Decorative Art, Kiev

254. E. Kalniņš. *New Sails.* 1945. Oil on canvas. The Latvian SSR Art Museum, Riga

255. F. Varslavans. *Latvian Women Reaping the Harvest.* 1942. Oil on canvas. The Latvian SSR Art Museum, Riga

256. A. Skride. *Passing Grain to the State.* 1948. Oil on canvas. The Latvian SSR Art Museum, Riga

257. N. Breikšs. *Still Life with a Duck.* 1949. Oil on canvas. The Latvian SSR Art Museum, Riga

258. V. Kalnroze. *Autumn at Ugale.* 1958. Oil on canvas. The Latvian SSR Art Museum, Riga

259. G. Mitrevics. *Latgalian Partisans.* 1958. Oil on canvas. The Latvian SSR Art Museum, Riga

260. O Skulme. *Lenin Among Latvian Riflemen in the Kremlin on May 1, 1918.* 1957. Oil on canvas. The Latvian SSR Art Museum, Riga

261. J. Osis. *Latvian Fishermen.* 1951. Oil on canvas. The Tretyakov Gallery, Moscow

262. J. Tilbergs. *Self-portrait.* 1951. Oil on canvas. The Latvian SSR Art Museum, Riga

263. E. Iltners. *Husbands Returning.* 1957. Oil on canvas. The Latvian SSR Art Museum, Riga

264. I. Zariņš. *What a Height!* 1958. Oil on canvas. The Latvian SSR Art Museum, Riga

265. G. Vilks. Stage design to J. Rainis, play *Wind, Whirl!* 1955. The Latvian SSR Art Museum. Riga

266. J. Zariņš. *Heavy Harvest.* 1957. Granite. The Latvian SSR Art Museum, Riga

267. L. Bukovskis (sculptor), A. Birzenieks and O. Zakamenny (architects). Monument to the Heroes of the 1905 Revolution at Matiss Cemetery in Riga. 1959. Granite

268. E. Melderis. *Portrait of the Advanced Worker A. Kaskurs.* 1949. Bronze. The Latvian SSR Art Museum, Riga

269. T. Zalkalns. *The Student Malda.* 1956. Bronze. The History and Art Museum, Liepaja

270. A. Apinis. *Restoring Jelgava.* 1949. Etching. The Latvian SSR Art Museum, Riga

271. P. Upitis. *Homewards with Carts.* From the cycle *Struggle for Record Harvest.* 1948. Woodcut

272. G. Kruglov. Bowl. 1956. Pottery. The Latvian SSR Art Museum, Riga

273. M. Melnalksne. Sugar bowl. 1955. Pottery. The Latvian SSR Art Museum, Riga

274. K. Yakovlev and G. Popov. Bridge across the Daugava in Riga. 1958

275. A. Miezis a. o. "Riga" Hotel. 1956, Riga

276. A. Starkopf. *Portrait of the Painter N. Kummits.* 1940—1945. Granite. The Tartu Museum

277. E. Okas. *People's Revengers.* 1943. Oil on canvas. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

278. V. Lojk. *Sunday at the Kihnu Island.* 1954. Oil on canvas. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

279. R. Treiman and V. Karrus. *Tractorists' Challenge to Socialist Emulation.* 1951. Oil on canvas. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

280. E. Kits. *The Kem Rapid.* 1955. Version. Oil on canvas. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

281. L. Muuga. *Protesting against War.* Central portion of the triptych. 1959. Oil on canvas. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

282. E. Allsalu. *Corvée-peasant's Family Dining.* 1958. Oil on canvas. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

283. I. Kimm. *Blacksmiths.* 1959. Oil on canvas. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

284. L. Mikko. *An Evening Landscape.* 1959. Oil on canvas. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

285. E. Okas, E. Kits, R. Sagrits. Detail from *Reaping the Harvest* ceiling painting in the "Estonia" Theatre, Tallinn. 1947

286. R. Kaljo. *Gathering Potatoes.* 1947. Linocut. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

287. G. Reindorf. *Evening over the Lake.* 1956. Plumbago on paper. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

288. R. Sagrits, A. Hõdre and O. Kangilaski. Illustration to F. Kreutzwald's *Kalevipoeg.* 1950. Charcoal, sauce and gouache on paper. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

289. A. Kütt. *Fishermen from the Peipsi Lake.* 1958. Dry point. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

290. A. Bach. *A Sleeping Child.* 1955. Dry point. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

291. E. Einmann. *Portrait of the Artist V. Lojk.* 1955. Black chalk on paper. The Tretyakov Gallery, Moscow

292. E. Roos and A. Alas. Monument to the heroes who had fallen for the liberation of Tallinn. 1947. Detail. Bronze and limestone. Tallinn

293. I. Hirv. *Lenin.* 1950. Marble. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

294. F. Sannamees. *Arno Suurorg.* 1955. Wood. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

295. M. Adamson. Carpet *Tallinn.* Wool weaving. 1956. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

296. M. Roosma. Vase *The Battle of Kalevipoeg with Devils.* 1959. Mat-engraved cut-glass. The Estonian SSR Art Museum, Tallinn

297. A. Kotli. H. Sepmann and E. Paalmann a. o. Choir stage in Tallinn. 1960

298. K. Kitaika. *Portrait of Brigade Commander G. Kotovsky.* 1948. Oil on canvas. The Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov

299. A. Vasilyev. *Kodry, Sunny Day.* 1957. Oil on canvas. The Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov

300. M. Greku. *Tartar-Bunak Revolt.* 1956—1957. Oil on canvas. The Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov

301. M. Gamburd. *Liquidating Illiteracy.* 1947. Oil on canvas. The Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov

302. L. Dubinovsky, K. Kitaika, I. Pershudchev, A. Posiado and F. Naumov. Monument to G. Kotovsky in Kishiniov. 1953. Bronze and granite

303. L. Dubinovsky. *The Youth.* Part of the triptych *Fathers and Children.* 1957. Wood. The Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov

304. K. Kobizeva. *Head of a Moldavian Woman.* 1947. Wood. The Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov

357. V. Samedova. *Portrait of Engineer Geologist M. Mamedbeili.* 1960. Oil on canvas. The Azerbaijan SSR Art Museum named after Mustafayev, Baku

358. F. Abdurakhmanov. Monument to Nizami Gianjevi in Baku. 1949. Bronze and granite

359. Dj. Kariagdy. Monument to M. A. Sabir in Baku. 1959. Bronze and granite

360. O. Eldarov. *Poetess Nathavan.* 1954. Marble. The Azerbaijan SSR Art Museum named after Mustafayev

361. P. Sabsai. *Academician I. Esman.* 1956. Marble. The Museum of Oriental Arts, Moscow

362. I. Seidova. Stage design to opera *Leili and Majnun.* 1958. Tempera and gouache on paper. The Azerbaijan SSR Theatre Museum named after Djabarly, Baku

363. M. Rakhmanzadeh. *In the Open Sea.* From the series *On the Caspian Sea.* 1953—1956. Coloured linocut. The Azerbaijan SSR Art Museum named after Mustafayev, Baku

364. L. Rudnev and V. Munts. Building housing the Azerbaijan SSR Government in Baku. 1951

365. M. Useinov. Building of the Akhundov Public Library in Baku. 1960

366. O. Shikhaliev. Decorative vase *Khosrau and Shirin.* 1958. The Azerbaijan SSR Art Museum named after Mustafayev, Baku

367. V. Rozhdestvensky. UzTAG Window No 263. 1942

368. N. Kashina. *Girl with a Tambourine.* 1945. Oil on canvas. The Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

369. A. Volkov. *Self-portrait.* 1944. Oil on cardboard. The Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

370. Ch. Akhmarov. *Farkhad and Shirin.* 1944—1947. Tempera painting in the foyer of the Alisher Navoi Academic Theatre of Opera and Ballet, Tashkent

371. L. Abdullaev. *Mastering a Desert.* 1948. Oil on canvas. The Museum of Oriental Arts, Moscow

372. A. Abdullaev. *Abrar Khidoyatov as Othello.* 1946. Oil on canvas. The Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

373. U. Tansykbaev. *Evening on the Issyk-Kul.* 1951. Oil on canvas. The Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

374. U. Tansykbaev. *Morning of the Kairak-Kum Hydro-Electric Power Station.* 1957. Oil on canvas. The Museum of Oriental Arts, Moscow

375. N. Karakhan. *Golden Autumn.* 1957. Oil on canvas. The Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

376. V. Zhmakin. *Woman without a Parandja.* 1957. Oil on canvas. The Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

377. R. Akhmedov. *Mother's Meditation.* 1956. Oil on canvas. The Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

378. V. Kaidalov. Illustration to Kara-Kalpak epos *Kyrk Kyz (Forty Girls).* 1951. Water-colour on paper. The Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

379. A. Ivanov. *The Uzbek Dancer M. Turgunbaeva.* 1955. Gesso. The Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

380. V. Ryftin. Stage design to A. Kozlovsky's opera *Ulugh-Beg.* 1959. The Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

381. I. Valdenberg and D. Ushakov. Stage design to W. Shakespeare's tragedy *Julias Caesar.* 1958. The Uzbek SSR Academic Drama Theatre named after Khamza, Tashkent

382. M. Rakhimov. *Liagan plate with underglaze decoration.* 1945. The Museum of Oriental Arts, Moscow

383. *Bekasab* demi-silk fabric made at Namangan. 1958. The Uzbek SSR Art Museum, Tashkent

384. *Bairam (The Feast of Harvest).* Golden-stitched panel. Designed by V. Stoliárov, M. Akhmedóva. 1958—1959. The Museum of Applied Art, Tashkent

385. A. Shchusev. Building of the Navoi Uzbek Academic Theatre of Opera and Ballet in Tashkent. 1944—1947

386. M. Bulatov and L. Karash. "Tashkent" Hotel in Tashkent. 1956

387. A. Orlov and M. Khoshmukhammedov. Wartime poster. 1944. The Bekhzadeh Museum of Fine Arts and Local Studies, Dushanbe

388. A. Ashurov. *Gissar Sheep.* 1947. Oil on canvas. The Bekhzadeh Museum of Fine Arts and Local Studies, Dushanbe

389. B. Serebriansky. Illustration to Firdausi's poem *Shah-Nama.* 1955. Pen-and-ink. The Bekhzadeh Museum of Fine Arts and Local Studies, Dushanbe

390. S. Zakharov. *Spring.* Panel in the hall of the Palace of Culture in the Urunkhodjaev Kolkhoz, Leninabad Region. 1955. Tempera

391. Ye. Chemodurov. Stage design to S. Balasanian's ballet *Leili and Majnun.* 1947. The Bekhzadeh Museum of Fine Arts and Local Studies, Dushanbe

392. Ye. Tatarinova. *Cotton-growers.* 1945. Gesso. The Bekhzadeh Museum of Fine Arts and Local Studies, Dushanbe

393. M. Soliev and O. Fayazov. Plafond in the Palace of Culture in the Urunkhodjaev Kolkhoz, Leninabad Region. 1956. Carved and painted wood

394. S. Anisimov. Building housing the Tadjik SSR Government in Dushanbe. 1940—1946

395. Yu. Daneshvar. *To the Front! For Our Motherland!* 1943—1945. Oil on canvas. The Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

396. I. Cherinko. *Djigits.* 1944—1946. Oil on canvas. The Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

397. Ya. Annanurov. *Shepherds.* 1946. Oil on canvas. The Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

398. A. Khadjiev. *Portrait of Makhtumkuli.* 1947. Oil on canvas. The Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

399. Ye. Adamova. *"Still I Will Study".* 1957. Oil on canvas. The Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

400. N. Khodjamukhammedov. *Autumn at Bagir.* 1953. Oil on canvas. The Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

401. I. Klychev. *For Better Lot! Attack Interventionalists!* 1957. Oil on canvas. The Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

402. Panel carpet *Victory Feast.* 1947. Wool weaving. Designed by M. Fedur, woven by A. Nurieva, Merited Carpet-weaver of the Turkmen SSR, and A. Sakhatova, Sh. Shamuradova, A. Tachdurdyeva. E. Khadjieva, O. Tadjirova. The Turkmen SSR Museum of Fine Arts, Ashkhabad

403. A. Afanasyev and Ye. Rayevskaya. Building of Central Committee of Communist Party of the Turkmen SSR. 1955, Ashkhabad

404. L. Ratinov, Yu. Zhilinsky and A. Bocharov. Architectural complex of the Turkmen SSR Academy of Sciences in Ashkhabad. 1954. Decorative portico

405. A. Manuilov and O. Manuilova. Monument to Major General I. Panfilov, Hero of the Soviet Union, in Frunze. 1942 Cement and granite

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ И АРХИТЕКТОРОВ*

* На странице, обозначенной звездочкой, расположена репродукция произведения данного автора.

ОГЛАВЛЕНИЕ

CONTENTS

ИБ 41

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР, т. 8

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО». МОСКВА. 1977
МОСКВА, И-272, СУЩЕВСКИЙ ВАЛ, 64

РЕДАКТОР Л. ГОЛУБЕНКОВА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР И. РУСИНА

ТЕХНИЧЕСКИЕ РЕДАКТОРЫ В. ЛОПУХОВА, Н. НЕРЕТИНА

КОРРЕКТОРЫ Л. ЖАРКОВСКАЯ, И. РАДЧЕНКО

СУПЕРОБЛОЖКА, ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ

И ПЕРЕПЛЕТ ХУДОЖНИКА В. ЛАЗУРСКОГО

МАКЕТ ХУДОЖНИКА А. ЕВМЕНОВА

ТРАВИЛЬЩИКИ А. ГАГАЕВ, В. ЧЕРКАСОВ,

Г. НАМЕСТНИКОВ

СДАНО В НАБОР 29/VI-76. А11091. ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ 21/IV-77

ФОРМАТ 60×108 1/8. БУМАГА МЕЛОВАННАЯ 120 г. ИЗД. № 2-447.

ПЕЧ. Л. 61. УСЛ. ПЕЧ. Л. 73,2. УЧ.-ИЗД. Л. 72,443. ЗАКАЗ № 567.

ТИРАЖ 15 000. ЦЕНА 10 р. 06 к.

ОРДЕНА ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ И

ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ

ПЕРВАЯ ОБРАЗЦОВАЯ ТИПОГРАФИЯ ИМЕНИ А. А. ЖДАНОВА

СОЮЗПОЛИГРАФПРОМА ПРИ ГОСУДАРСТВЕННОМ КОМИТЕТЕ

СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР ПО ДЕЛАМ ИЗДАТЕЛЬСТВ, ПОЛИГРАФИИ

И КНИЖНОЙ ТОРГОВЛИ. МОСКВА, М-54, ВАЛОВАЯ, 28

10р. 06к.

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО“

This volume is devoted to the art of the peoples of the USSR during the period from June 1941 to the late fifties. It shows how in the difficult years of the Great Patriotic War (1941—1945) and the first 15 years after the war multinational Soviet art developed and was enriched with new achievements, and how the ever-growing contacts between artists in the fraternal republics gained in strength, together with their creative cooperation and organizational unity.

It gives an idea of artistic work being done in all the constituent union republics, bringing out the full diversity of national forms and at the same time the common character of the basic trends in the development of Soviet art, which is armed with the method of socialist realism.

The authors pay special attention to the creative work of both leading artists of older generation and those who attained fame during the period under consideration.

There is a large number of illustrations — reproductions of the best works of painting, sculpture, graphics, stage design, decorative and applied art, and also architecture of the forties and fifties.

ИСТОРИЯ

ИСКУССТВА

НАРОДОВ

СССР

8

ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР В ПЕРИОД ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ И ДО КОНЦА 1950-х ГОДОВ

Том посвящен искусству народов СССР в период с июня 1941 года и до конца 1950-х годов. Он показывает, как в суровую пору Великой Отечественной войны и первое послевоенное пятнадцатилетие развивалось, обогащаясь новыми достижениями, многонациональное советское искусство, как укреплялись все-возрастающие взаимосвязи художников братских республик, их творческое содружество и организационное единство.

Главы тома знакомят читателя с художественным творчеством всех союзных республик, раскрывая многообразие национальных форм и в то же время общность основных тенденций развития советского искусства, вооруженного методом социалистического реализма.

Авторы уделяют специальное внимание творчеству крупнейших мастеров как старшего поколения, так и тех, которые впервые получили известность в рассматриваемый период.

Большой иллюстративный материал тома позволяет наглядно представить лучшие произведения живописи, скульптуры, графики, театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства, а также архитектуры 1940-х — 1950-х годов.